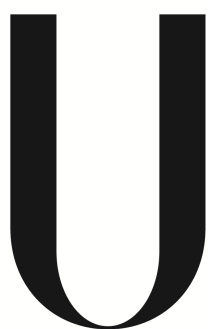


UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE DIREITO



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**A ENCENAÇÃO NO TEATRO E O DIREITO DE AUTOR**

ANA CARTAXO BASTOS BARRETO

2016

**ANA CARTAXO BASTOS BARRETO**

**A ENCENAÇÃO NO TEATRO E O DIREITO DE AUTOR**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Direito e Ciência Jurídica, Especialidade de Direito Intelectual, da Faculdade de Direito, Universidade de Lisboa, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Direito.

Orientador: Prof. Dr. José de Oliveira Ascensão.

Salvador

2016

Para Lila e Miguel, com amor.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus filhos, Lila e Miguel, e ao meu companheiro Fábio Costa, por terem transformado esta jornada acadêmica, iniciada no ano de 2010, numa aventura (quase) sem fim. Nada teria valido a pena sem eles.

Aos meus pais, José Carlos e Anete, Isabel e Carlos, meus irmãos, Roberto, Sylvia, Mariana, Filipe e Inês, cunhados e sobrinhos queridos, pelo privilégio de fazer parte de uma grande família.

Ao meu orientador, Professor Doutor José de Oliveira Ascensão, pelas aulas - verdadeiros presentes - que nos foram dadas no ano de 2010-2011 e por sua generosidade e acolhida afetuosa.

Aos meus amigos de vida - cujos nomes não serão citados para evitar a injustiça de algum esquecimento - e, em especial àqueles que tiveram participação direta neste trabalho: Rafael, Lia, Paloma, Évelin, Pedro Henrique, Leonardo e Mariene.

## **RESUMO**

O presente trabalho tem por objetivo analisar a encenação no teatro como obra protegida pelo Direito de Autor. No campo das artes cênicas, o debate histórico referente às relações de dependência ou autonomia entre o texto e a encenação refletiu, por séculos, a sacralização da obra escrita e levou ao entendimento majoritário, agora no campo da doutrina jurídica, de que a encenação não é obra em si. Investiga-se se ao encenador cabe o papel de divulgador da obra textual preexistente ou de criador de obra original. Tradicionalmente, o Direito de Autor é vislumbrado como instrumento de proteção dos interesses dos criadores de obras literárias, artísticas e científicas, de modo a fomentar a criação intelectual. Da análise de sua evolução histórica, nota-se que o sistema jurídico foi erigido com vistas especialmente à proteção dos autores de obras escritas, resultando daí também a dificuldade de proteção de obras efêmeras por natureza e a definição do seu regime jurídico. Neste estudo, o enfoque principal está na Lei de Direito Autoral brasileira, mas, por obvio, o Código de Direito de Autor português, base de vários preceitos da lei brasileira, fornece importantes subsídios para esta discussão, cuja relevância é atestada pela crescente – embora ainda tímida – judicialização do tema em alguns países.

Palavras-chaves: Encenação - Direito de Autor - Encenador – Dramaturgia – Teatro.

## ABSTRACT

The present work aims to analyse the staging in theatre as protected by Author's Rights. For centuries, the historical debate in the Performing Arts referring to dependence or autonomy relations between the written text and its staging has reflected the written text's sacralization and lead to the prevailing understanding in the legal doctrine field that the staging of the play is not the play itself. This work investigates the role of a theatre director: does he promote the preexisting written text or does he create an original work? Traditionally Author's Rights are seen as a protecting instrument of creators of literary, scientific and artistic works, with the purpose of promoting intellectual creation. Analyzing its historical evolution, it is possible to notice that the legal system was erected especially intending to protect authors of written works, which generates difficulty to protect works which are ephemeral by its nature and also difficulty to define their legal system. In this study, the main focus is on Brazilian Law of Author Right, but also the Portuguese Code of Author Right – a foundation of many of the first's precepts – provides important subsidies for this debate, whose relevance is testified by the growing – although slowly – judicialization of the subject in some countries.

Keywords: Staging – Author's Rights – Stage Director – Dramaturgy – Theatre.

## LISTA DE ABREVIATURAS

**art.** - Artigo

**CDADC** - Código de Direito de Autor e dos Direitos Conexos português

**CF/88** - Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988

**LDA** - Lei de Direitos Autorais em vigor no Brasil (Lei n. 9610, de 19 de fevereiro de 1998)

**ss.** - Seguintes

**nº** - Número

***op. cit.*** - *Opus citatum* (“da obra citada”)

**ss.** - Seguintes

**Vol.** - Volume

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. A ENCENAÇÃO NO TEATRO E A PROTEÇÃO AUTORAL: UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO-CONCEITUAL.....</b>	<b>14</b>
<b>2. COMPREENSÃO DOGMÁTICA DO DIREITO AUTORAL.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Conceito e denominação.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2 Breve análise da evolução histórica do Direito Autoral.....</b>	<b>24</b>
2.2.1 Mundo Antigo.....	25
2.2.2 Idade Média.....	28
2.2.3 A imprensa dos tipos móveis.....	30
2.2.4 Estatuto da Rainha Ana.....	32
2.2.5 Evolução legislativa no Brasil.....	35
2.2.5.1 Base constitucional da proteção autoral.....	37
<b>2.3 Proteção Internacional.....</b>	<b>39</b>
<b>2.4 Os sistemas jurídicos: <i>droit d’auteur</i> e <i>copyright</i>.....</b>	<b>44</b>
<b>2.5 Conteúdo dos Direitos Autorais.....</b>	<b>47</b>
2.5.1 Direitos patrimoniais.....	47
2.5.2 Direitos morais.....	50
<b>2.6 Do objeto da proteção.....</b>	<b>58</b>
<b>2.7 Quem é o autor?.....</b>	<b>66</b>
2.7.1 Autoria e titularidade.....	68
2.7.2 Qualificação das obras em relação aos sujeitos criadores.....	69
<b>2.8 Direitos conexos.....</b>	<b>73</b>
2.8.1 Artistas intérpretes ou executante.....	75
<b>2.9 Natureza jurídica dos direitos autorais.....</b>	<b>76</b>
<b>3. TEATRO: DO TEXTO À ENCENAÇÃO.....</b>	<b>80</b>
<b>3.1 O dramaturgo como figura central.....</b>	<b>83</b>
<b>3.2 Mudança de paradigma.....</b>	<b>85</b>
<b>3.3 Gêneros literários: lírico, épico e dramático.....</b>	<b>87</b>
3.3.1 Texto literário e texto teatral.....	91
<b>3.4 A ascensão do encenador ou diretor teatral.....</b>	<b>91</b>
<b>4. A ENCENAÇÃO COMO OBRA AUTORAL.....</b>	<b>96</b>



<b>4.1 A posição da doutrina e jurisprudência.....</b>	<b>96</b>
4.1.1 França .....	98
4.1.2 Estados Unidos.....	100
<b>4.2 “Obra dramática” protegida pela LDA como sinônimo de encenação: uma interpretação possível.....</b>	<b>102</b>
<b>4.3 Conceito de encenação:.....</b>	<b>104</b>
<b>4.4 Classificação, atribuição de autoria e qualificação.....</b>	<b>105</b>
<b>4.5 Da fixação.....</b>	<b>107</b>
<b>4.6 Dos direitos do autor encenador X direitos do autor da obra dramática ....</b>	<b>108</b>
<b>4.7 O encenador – titular de direito conexo?.....</b>	<b>110</b>
<b>4.8 Questões complementares .....</b>	<b>113</b>
4.8.1 Direito ao Espetáculo .....	113
4.8.2 Do direito autoral do tradutor .....	114
<b>5. CONCLUSÕES.....</b>	<b>116</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>119</b>

## INTRODUÇÃO

### Caso 1:

Em 2010, um *blog*<sup>1</sup> noticia que o Grupo Imagem de Teatro, do Ceará, foi acusado de plágio pela Cia Independente de Teatro, de São Paulo. O fato ocorreu em março de 2008, quando os dois grupos participaram da mostra paralela de teatro Fringe, em Curitiba, e a companhia paulista apresentou o espetáculo *O Abajur Lilás*, uma das obras mais representativas do dramaturgo Plínio Marcos. O grupo cearense, que sempre tivera muito apreço pelo trabalho de Plínio Marcos, assistiu ao espetáculo diversas vezes. Ambos os grupos estreitaram os laços, trocando experiências. O diretor cearense, Edson Cândido, pede o projeto da montagem, sob a justificativa de que tentaria trazê-la a Fortaleza. Fernanda Levy, diretora da Cia, aprova a ideia e envia a concepção.

Em 2010, o Grupo Imagem de Teatro estreia, em Fortaleza, uma versão do mesmo texto de Plínio Marcos. O *Abajur Lilás* segue nos palcos cearenses com apresentações semanais nos cinco meses seguintes. O que, a princípio, caminhava para uma troca em conjunto, transformou-se numa polêmica. Algumas semanas depois da estreia local, componentes da Cia Independente de Teatro encontram entrevistas, fotos, matérias de jornais sobre o espetáculo cearense que, segundo eles, copiam toda a concepção da montagem apresentada em Curitiba dois anos antes. O Imagem afirma se tratar de coincidência.

De acordo com o grupo paulista, os dados semelhantes não são da ordem do texto, mas do cenário e da inserção de elementos e cenas que o autor não sugere. As duas peças têm ambientação num bar. O público sentado em mesas, qual clientes, se serve de cachaça. Um personagem com uma Bíblia, uma cantora de cabaré no palco, um varal de calcinha, uma cena de *striptease* e outra de tortura seriam alguns dos elementos fruto de cópia. "O texto do Plínio sugere inúmeras possibilidades e a concepção de arte é sinônimo de criatividade", disse a diretora.

### Caso 2:

Em 2014, o ator, professor e diretor teatral baiano Celso Junior estava negociando os direitos de montagem do espetáculo *Esperando Godot*, de Samuel

---

<sup>1</sup> <http://sanchezcarvalho.blogspot.com.br/2010/01/polemica-em-cena.html>.

Beckett, através da Associação Brasileira de Música e Artes – ABRAMUS, e lhe foi exigida a assinatura de um termo de responsabilidade, em que se comprometeria a manter a integridade da peça, garantindo que não haveria cortes, inversão de gênero de personagem ou adaptações que pudessem danificar a integridade da peça original. Como era grande estudioso da peça, não tinha interesse em realizar cortes no texto, mas o seu projeto estava idealizado com uma atriz no papel de *Pozzo*. Celso Junior enviou uma carta ao escritório francês - que cuida dos direitos autorais do dramaturgo - explicitando que se tratava de uma atriz de renome e que, de todo modo, ela estaria caracterizada como homem (figurinos e maquiagem), mas os representantes do autor foram irredutíveis. A atriz não participou da montagem baiana, o que causou perplexidade nos artistas locais, já que, curiosamente, as montagens mais conhecidas dessa peça, no Brasil, têm atrizes compondo o elenco: em 1969, com direção de Flávio Rangel<sup>1</sup>; em 1976, de Antunes Filho; e em 2006, de Gabriel Villela.

Fui consultada informalmente por um ator amigo, que me fez as seguintes perguntas: É possível fazer tais exigências, mesmo o autor não sendo vivo? Isso não significa uma demasiada interferência no trabalho de criação do diretor, que escolhe o elenco que quer trabalhar? Não conheço nenhuma peça que tenha sido montada atualmente sem cortes no texto original. Todos os cortes dependem de autorização do dramaturgo?

### **Caso 3:**

No ano de 2015, trabalhei como atriz na montagem do espetáculo “Canto Seco”, com direção de Rino Carvalho. O texto, de Gil Vicente Tavares, mostra dois meninos, “definindo em suas próprias inocências, até a chegada de um homem estranho”. Após algumas conversas entre diretor e dramaturgo, ficou evidente que concebiam o espetáculo de maneira absolutamente diferente, tanto que o encenador preferiu conduzir os ensaios sem a presença do autor do texto. Por fim, o “Canto Seco” que estreou em julho de 2015, no Teatro Gamboa Nova, apresentou uma estética imagética, situando os personagens num outro “plano” da existência, tinha uma acentuada marca pessoal do encenador, sem que tivesse sido modificada qualquer palavra do texto.

\*\*\*

A interseção dos meus dois ofícios – advogada e atriz - e a certeza que muito pouca atenção tem sido dispensada à relação dessas duas realidades, o teatro e o direito, são as principais motivações deste trabalho. Os casos aqui apresentados, todos verídicos, são apenas uma ilustração de como a falta de entendimento da matéria gera insegurança, especialmente porque grande parte dos artistas de teatro já trabalha com sérias dificuldades: escassos patrocínios (públicos e privados), público pagante insuficiente para manter os espetáculos em cartaz por muito tempo, pautas caras *etc.*

As dificuldades e dúvidas são diversas e abrangem muitas das funções artísticas envolvidas no fazer teatral. Dentre elas, salta aos olhos a dificuldade de compreensão do próprio espetáculo teatral como obra em si, carente de proteção autoral. Podemos apontar, como síntese dos problemas levantados, o seguinte:

- a) o diretor de teatro é autor da montagem e tem os seus direitos garantidos pela lei autoral, assim como o é o autor do texto teatral?
- b) até que ponto o diretor poderá alterar as indicações ou a ordem do texto, exercendo a sua liberdade de expressão?
- c) a encenação de determinada peça teatral é também protegida do plágio? Por quanto tempo? Como isso se efetiva?
- d) só haverá segurança jurídica se o diretor optar por encenar obras em domínio público ou abrir mão do insumo tradicional do teatro, realizando espetáculos de puro improviso, por exemplo?

O que pretendo com essa dissertação é fazer uma análise da encenação enquanto obra intelectual protegida pelos direitos autorais, buscando elucidar conceitos e traçar contornos mais precisos de um regime de direito autoral a ela aplicado, tendo como ponto de partida a lei autoral brasileira que, embora hoje sofra maior influência dos Estados Unidos da América, baseou-se no Código de Direito de Autor Português para firmar vários dos seus preceitos.

Para analisar com profundidade e adequação a encenação como obra autoral, é indispensável discutirmos quais são as obras protegidas e as não protegidas pelo direito autoral; quais são e como devem ser compreendidos os direitos patrimoniais e morais; o que são os direitos conexos ao direito autoral e quem são os titulares de tais direitos *etc.* Além disso, é necessária uma abordagem histórica, no campo das artes cênicas, acerca da valoração distintiva atribuída ao texto e à cena no teatro, valoração essa que parece ser inversa quando se trata de obra cinematográfica.

Para buscar atingir o objetivo pretendido, o trabalho está dividido em 3 partes:

- (i) No Capítulo 1, apresento um breve panorama histórico conceitual da encenação no campo das artes cênicas e a problemática questão de se entender a encenação como obra autônoma, independente do texto dramático que, por vezes, lhe antecede;
- (ii) A seguir, busquei destacar os principais conceitos na matéria de Direito Autoral, necessários à compreensão dogmática do mesmo;
- (iii) Na terceira parte do trabalho, fiz uma breve incursão histórica sobre a origem do teatro, apontando para a figura histórica central do processo teatral, o dramaturgo, e indicando a gradual ascensão da figura do encenador;
- (iv) Na quarta e última parte, após apontar a posição da doutrina e da jurisprudência, defendi a encenação como obra autoral, apontando seu conceito, qualificação, classificação e autoria e ainda apontando para necessários ajustes na lei brasileira, a fim de melhor definir os contornos desse direito no campo das artes cênicas.

## 1. A ENCENAÇÃO NO TEATRO E A PROTEÇÃO AUTURAL: UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO-CONCEITUAL

*Um dos textos teatrais dos mais influentes do século 20, escrito pelo irlandês Samuel Beckett, o clássico Esperando Godot ganha encenação baiana pelas mãos do diretor Márcio Meirelles. O espetáculo estreia no dia 16 de maio, no Teatro Vila Velha, onde cumpre temporada até 08 de junho. No dia 15 de maio, acontece uma pré-estreia, para convidados.*

*A montagem teatral baiana traz o texto na íntegra e lança mão de recursos tecnológicos para abordar os temas existenciais evocados pelo texto. Novas ferramentas de comunicação num mundo hiperconectado convivem como o ambiente inóspito e de desolação proposto pelo texto de Beckett. (...)².*

O interesse do público pela estreia anunciada, demonstrado pelas filas na bilheteria do Teatro Vila Velha, teve diversas motivações: houve quem, tendo lido *Esperando Godot*, nunca tivesse assistido a uma montagem cênica e não quis perder essa oportunidade; quem, não tendo lido o livro, mas já tendo assistido a diversas montagens do texto, quis conferir a apresentação dos personagens Vladimir e Estragon afastados da “estética *clownesca* e do mundo mendicante”, conforme notícia; quem, já tendo lido o livro e visto algumas outras montagens, ficou curioso pela “leitura” do diretor Marcio Meirelles, que assumidamente não tinha intimidade com a obra do autor irlandês; quem, nunca tendo lido o livro nem visto qualquer montagem, estava passando na frente do teatro e resolveu comprar o ingresso (assim que o espetáculo acabou, correu para uma livraria para comprar o texto de Samuel Beckett).

Agradando ou desagradando, para a plateia não houve dúvidas: o *Esperando Godot* que eles assistiram foi um espetáculo de autoria de Márcio Meirelles, que tornou viva e passível de fruição visual e sonora a situação vivida pelos personagens que estão no texto de Samuel Beckett.

Entretanto, no campo das artes cênicas, assim como no campo jurídico, a questão da autoria está longe de ser pacífica. Há muito se discute a encenação ou representação cênica como obra em si, diferente e liberta do texto escrito. Do mesmo modo, procura-se “libertar” o texto dramático da materialidade do espetáculo, que, para uns, serviria para completá-la.

---

<sup>2</sup> Notícia veiculada no dia 13 de maio de 2014, divulgando a estreia da peça *Esperando Godot* na cidade de Salvador, Bahia. Disponível em <http://www.doistercos.com.br/esperando-godot-estreia-em-salvador-na-proxima-sexta-feira-16-no-teatro-vila-velha/>. Acesso em 05 de janeiro de 2016.

Conforme a professora e dramaturga Cleise Mendes, o texto dramático possui sua própria dimensão cênica, “a partir das palavras que fundam uma realidade poética” e a encenação não é uma “transmissão mais ou menos eficaz de uma verdade anterior. É apenas outra obra, outra realidade artística”<sup>3</sup>.

Muitas teorias do teatro, no início do século XX, têm como foco a “poética da cena”, em que o espetáculo se torna o elemento central, o que leva a um destaque da figura do encenador ou diretor teatral, revertendo a noção de autoria no âmbito teatral.

*A história do teatro do século XX confunde-se com o trajeto de ascensão do encenador até o posto de autor do espetáculo teatral, em uma posição correspondente à do diretor de uma obra cinematográfica*<sup>4</sup>.

A LDA (Lei n.º 9.610, de 9 de fevereiro de 1998) faz menção ao termo “teatro” apenas uma única vez, no §3º do art. 68<sup>5</sup>, para designar o próprio espaço físico onde se representam obras literárias, artísticas ou científicas. O mesmo ocorre com a legislação portuguesa, que, no art. 171º do CDADC, referindo-se a direito do tradutor, dispõe que deverá haver indicação do mesmo nos anúncios do teatro<sup>6</sup>.

Importante frisar que, considerando que o termo “teatro” não tem aplicação unívoca<sup>7</sup>, no presente trabalho, designará apenas a “(...) prática social coletiva, onde os integrantes de um grupo social compartilham, provisoriamente, de um

---

<sup>3</sup> MENDES, Cleise Furtado. *As Estratégias do Drama*. Salvador: EDUFBA, 1995, p. 24.

<sup>4</sup> MENDES, Cleise Furtado. *Dramaturgia e autoria em obras cênicas*. In SILVA, RUBENS RIBEIRO GONÇALVES. *Direito autoral, propriedade intelectual e plágio*. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 22.

<sup>5</sup> Artigo 68, §3º, da LDA:

Art. 68. Sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, não poderão ser utilizadas obras teatrais, composições musicais ou lítero-musicais e fonogramas, em representações e execuções públicas.

(...)

§3º Consideram-se locais de frequência coletiva os teatros, cinemas, salões de baile ou concertos, boates, bares, clubes ou associações de qualquer natureza, lojas, estabelecimentos comerciais e industriais, estádios, circos, feiras, restaurantes, hotéis, motéis, clínicas, hospitais, órgãos públicos da administração direta ou indireta, fundacionais e estatais, meios de transporte de passageiros terrestre, marítimo, fluvial ou aéreo, ou onde quer que se representem, executem ou transmitam obras literárias, artísticas ou científicas.

<sup>6</sup> Artigo 171.º do CDADC:

Art. 171º (Indicação do tradutor) O nome do tradutor deverá sempre figurar nos exemplares da obra traduzida, anúncios do teatro, nas comunicações que acompanhem as emissões de rádio e de televisão, na ficha artística dos filmes e em qualquer material de promoção.

<sup>7</sup> O teórico Marvin Carlson se utiliza do termo “teatro” para designar tanto o texto escrito quanto o processo de representação (CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, pg. 9).

mesmo universo simbólico, de um imaginário recíproco e comungam de um temário pelo tempo que durar a aventura”<sup>8</sup>. Evitou-se utilizar o termo “espetáculo”, para que não houvesse confusão com o Direito ao Espectáculo, defendido especialmente pelo autoralista José de Oliveira Ascensão<sup>9</sup>.

Não se cogitaria que uma arte milenar como o teatro não estaria dentre as criações protegidas pelo Direito Autoral. Assim é que Elisângela Dias Menezes afirma:

*Pela interpretação do artigo 7º, incisos III e IV, da Lei de Direito Autoral brasileira, pode-se compreender o teatro como o conjunto de obras dramáticas, dramático-musicais ou pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por qualquer outra forma. (...) o autor do teatro é aquele que escreve o seu roteiro, que cria o texto da peça teatral*<sup>10</sup>.

O texto dramático e a encenação parecem confundir-se. Veja-se o que a Comissão de Direito Autoral, Direitos Imateriais e Entretenimento da Ordem dos Advogados do Rio de Janeiro, que lançou uma Cartilha de Direito autoral, explicita, no particular:

*A obra dramática é a obra que demanda representação, como, por exemplo, a peça de teatro. A sua característica é ser um texto, assim protegido, que possui a potencialidade de ter uma representação cênica. Não há que se confundir, entretanto, a obra dramática com a sua representação, que é apenas uma das formas de utilização da obra dramática, certamente a mais típica. Nesse sentido, vale ressaltar que a encenação propriamente dita não seria objeto de proteção pelo direito de autor, mas somente os direitos conexos dos artistas intérpretes da obra*<sup>11</sup>.

Entretanto, o inciso I, do mesmo artigo 7º, se refere aos textos de obras literárias, artísticas ou científicas como obras protegidas. Não se coaduna com a boa técnica legislativa o uso de palavras distintas, texto literário ou artístico e obra dramática, para expressar a proteção de uma mesma obra (o texto escrito para ser encenado, que nada mais é do que um gênero literário), sendo mais razoável a

---

<sup>8</sup> TORRES, Walter Lima. *O que é direção teatral?* In Urdimento -Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol. 1, n.09 (Dez 2007) - Florianópolis: UDESC/CEART Anual, p. 111.

<sup>9</sup> O Capítulo 4 fará uma breve abordagem do chamado Direito ao Espectáculo.

<sup>10</sup> MENEZES, Elisângela Dias. *Curso de Direito Autoral*. Belo Horizonte: Del Rey, 2007, p. 166.

<sup>11</sup> Cartilha de Direito Autoral da Ordem dos Advogados do Rio de Janeiro. pp. 18 e 19. Disponível em [http://administrativo.oabRJ.org.br/arquivos/files/-Comissao/cartilha\\_direito\\_autoral.pdf](http://administrativo.oabRJ.org.br/arquivos/files/-Comissao/cartilha_direito_autoral.pdf).



interpretação de que, no inciso III, há referência à obra dramática como sinônimo de encenação. De todo modo, não há atribuição de autoria nem mesmo definição de regime legal da encenação.

O CDADC, por sua vez, indica, na alínea “c”, inciso 1, do artigo 2º, que são obras originais as obras dramáticas e dramático-musicais e a sua encenação. À partida, depreende-se que a legislação portuguesa faz absoluta distinção do texto escrito, que seria a obra dramática ou dramático-musical, e a encenação, considerando cada uma delas obras originais. Entretanto, aqui também não há referência à proteção autoral do encenador.

Com efeito, o artigo 107º do CDADC apresenta a noção de “representação cênica”<sup>12</sup> apenas para efeito de tutela da autoria da obra objeto da representação, ou seja, da obra escrita, não cuida da proteção da encenação ou representação cênica em si<sup>13</sup>.

Tal entendimento repousa (provavelmente) no questionamento histórico, no campo das artes cênicas, que é o que diz respeito às relações de dependência ou autonomia entre o texto e a encenação<sup>14</sup>.

Jean-Jacques Roubine afirma que:

*O problema do lugar e da função do texto dentro da realização cênica é menos recente do que se costuma imaginar e, além e acima das considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico. No fundo, trata-se de saber em que mãos cairá o poder artístico, ou seja, a quem caberá tomar as opções fundamentais, e quem levará aquilo que antigamente se chamava “a glória”...*<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Artigo 107.º do CDADC:

Artigo 107.º (Noção) Representação é a exibição perante espectadores de uma obra dramática, dramático musical, coreográfica, pantomímica ou outra de natureza análoga, por meio de ficção dramática, canto, dança, música ou outros processos adequados, separadamente ou combinados entre si.

A LDA não utiliza os termos “encenação” ou “representação cênica”, mas “representação pública”. O §1º, do art. 68, dispõe da seguinte forma:

Art. 68 (...)

§1º Considera-se representação pública a utilização de obras teatrais no gênero drama, tragédia, comédia, ópera, opereta, balé, pantomimas e assemelhadas, musicadas ou não, mediante a participação de artistas, remunerados ou não, em locais de frequência coletiva ou pela radiodifusão, transmissão e exibição cinematográfica.

<sup>13</sup> REDINHA, Maria Regina Gomes. *Uma interpelação do teatro ao Direito – Nótula sobre a Propriedade Intelectual*. In: Teatro do Mundo. O Teatro na Universidade. Ensaio e Projecto, p. 112.

<sup>14</sup> MENDES, Cleise Furtado, 2014, *op. cit.*, p. 21.

<sup>15</sup> Jean-Jacques Roubine. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 45.

E continua:

*Não é por acaso que, já no século XVII, um partido intelectual tende a impor uma hierarquia dos gêneros, a separá-los uns dos outros através de uma rígida regulamentação e de decretos que os valorizam ou desvalorizam. E não é por acaso que a maior valorização beneficia aquelas formas teatrais que repousam sobre um domínio exclusivo do texto (tragédia, alta comédia etc.); e que, pelo contrário, a desvalorização atinge todas as formas que atribuem ao espetáculo uma parte mais ou menos importante (comédia-balé, farsa, ópera com máquinas etc.). E isso contrariando o gosto do público, de todas as categorias sociais.<sup>16</sup>*

Diante da sacralização do texto, cada artista envolvido na realização de um espetáculo, inclusive o encenador, estaria apenas “a serviço” do texto, materializando todo o quanto ali exigido pelo seu autor, criador supremo do teatro.

No campo jurídico, somente o autor do texto teatral encenado alcança o *status* de autor. Ao encenador, deduz-se, estariam reservados os seus direitos de artista (direitos conexos ao direito de autor).

Partindo desse ponto de vista, a encenação ou representação cênica é apenas a comunicação ao público de uma obra intelectual anteriormente protegida, o texto teatral, o que justifica a regra constante do artigo 70 da LDA. Este diz o seguinte:

*Art. 70. Ao autor assiste o direito de opor-se à representação ou execução que não seja suficientemente ensaiada, bem como fiscalizá-la, tendo, para isso, livre acesso durante as representações ou execuções, no local onde se realizam.*

Elisângela Dias Menezes comenta: “Se o autor, portanto, considerar que a representação pública não está de acordo com o seu texto original, assiste-lhe, por imposição de seus direitos morais, a prerrogativa de exigir as necessárias modificações”<sup>17</sup>.

O regramento português vai mais longe, estabelecendo para o autor, leia-se autor do texto escrito a ser encenado, as seguintes prerrogativas:

---

<sup>16</sup> Jean-Jacques Roubine, 1998, *op. cit.*, p.45.

<sup>17</sup> MENEZES, Elisângela Dias, 2007, *op. cit.*, p.166.

*Artigo 113.º (Direitos do autor) 1 - Do contrato de representação derivam para o autor, salvo estipulação em contrário, os seguintes direitos: a) De introduzir na obra, independentemente do consentimento da outra parte, as alterações que julgar necessárias, contanto que não prejudiquem a sua estrutura geral, não diminuam o seu interesse dramático ou espectacular nem prejudiquem a programação dos ensaios e da representação; b) De ser ouvido sobre a distribuição dos papéis; c) De assistir aos ensaios e fazer as necessárias indicações quanto à interpretação e encenação; d) De ser ouvido sobre a escolha dos colaboradores da realização artística da obra; e) De se opor à exibição enquanto não considerar suficientemente ensaiado o espectáculo, não podendo, porém, abusar desta faculdade e protelar injustificadamente a exibição, caso em que responde por perdas e danos; f) De fiscalizar o espectáculo, por si ou por representante, para o que tanto um como o outro têm livre acesso ao local durante a representação. 2 - Se tiver sido convencionado no contracto que a representação da obra seja confiada a determinados actores ou executantes, a substituição destes só poderá fazer-se por acordo dos outorgantes.*

Ora, esse conjunto de direitos do autor do texto cria um obstáculo à proteção autoral da encenação e à liberdade de criação do encenador. Não há que se confundir o texto teatral (obra literária ou artística) com a obra dramática dele derivada (a peça encenada), visto que a obra escrita (o texto) é sempre a mesma, enquanto uma encenação ou representação cênica nunca é igual à precedente.

Eliane Abrão, referindo-se aos estudos de Pierre Chesnais sobre a relação entre autor, artista e interpretação, afirma o seguinte:

*(...) o texto, uma vez fixado, será sempre desse mesmo modo oferecido ao mundo, mas a sua interpretação por diferentes artistas variará de conformidade com o talento, a voz, o temperamento, a expressão e outros elementos da personalidade de cada intérprete*<sup>18</sup>

Assim é que podemos ter o mesmo texto encenado diversas vezes sem que percamos o frescor da fruição da experiência teatral. Os criadores do espetáculo se encarregam de tornar aquele “tempo de vida em comum”<sup>19</sup> entre atores e público algo relevante.

---

<sup>18</sup> ABRÃO, Eliane Y. *Personagem: Algumas Considerações à Luz do Direito*. In Revista da ABPI, vol. 90, 2007, p. 5.

<sup>19</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 18.

*As artes do espetáculo, que hoje incluem não só o teatro, mas muitas modalidades de expressão cênica, como a dança-teatro e os vários tipos de performance, têm em comum o fato de serem interações presenciais, obras ao vivo, e das quais o espectador é um elemento integrante. Por isso, são também obras que se modificam ao longo de uma temporada*<sup>20</sup>.

Aliás, conforme Lehmann, reside nessa característica do teatro - em que o ato estético em si (representação cênica) e o ato da recepção (assistir à representação) se desenvolvem como uma ação real, em um tempo e em um espaço determinados - a manutenção do seu lugar na sociedade, cujo setor cultural fica submetido em grande parte à lei da comerciabilidade e da rentabilidade<sup>21</sup>.

Depois de tantos avanços relativos à concepção teórica dos *discursos cênicos*, os quais podem, sim, se utilizar de um texto escrito como ‘elemento, camada e “material” da configuração cênica, e não como regente dessa configuração’<sup>22</sup>, causa espécie uma realidade jurídica ainda presa ao que pejorativamente se conhece como “textocentrismo” – predomínio do texto sobre os demais sistemas da encenação<sup>23</sup>.

\*\*\*

Consoante o autoralista Denis Barbosa, a instituição do direito autoral é apenas um método de induzir a “produção expressiva” em todas as suas modalidades – poemas, contos, peças teatrais, músicas etc. Por certo, o seu efeito será distinto em cada modalidade; ”pois cada função é distinta e o impacto diferente. Para a produção de

<sup>20</sup> MENDES, Cleise Furtado, 2014, p. 26.

<sup>21</sup> LEHMANN, Hans-Thies, 2007, *op.cit.*, pp. 17 e 18.

<sup>22</sup> LEHMANN, Hans-Thies, 2007, *op.cit.*, pp. 17 e 18. Luiz Fernando Ramos aponta que, já em 1978, o pesquisador italiano Marco de Marinis, em dois artigos sucessivos denominados “O espetáculo como texto”, propôs “no âmbito dos, à época, aquecidos estudos semióticos sobre o teatro, a ideia de que a cena tem uma textualidade própria, espetacular, que suplanta seus antecedentes literários e que, como tal, deve ser o objeto central da investigação sobre o teatro” (RAMOS, Luiz Fernando. *Dramaturgia da cena ou materialidade do espetáculo?* São José do Rio Preto - Sesc SP: Revista do Festival Internacional de São José do Rio Preto, p. 86-89, 2008, p.86).

<sup>23</sup> Nas palavras de Ronaldo Lemos, “A discussão entre direito e realidade sempre foi um tema central no pensamento jurídico. (...) Assim, a ordem jurídica torna-se um conjunto normativo ideal, contraposto a uma desordem real, derivada da incompatibilidade entre tipos de racionalidade distintos que se formam com certa autonomia no âmbito de diferentes instituições sociais. A dogmática jurídica, ao tentar conciliar essas incompatibilidades, esses conflitos de interesse e embates entre diferentes perspectivas de mundo, acaba valendo-se, para tanto, de uma racionalidade lógico-formal. Por isso, torna-se arremedo de um monólogo sem ouvintes, ou acaba por produzir resultados normativos completamente contrários ao seu substrato axiológico. O direito da propriedade intelectual é um bom exemplo dessa relação entre a manutenção da dogmática jurídica e a transformação da realidade” (LEMONS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: ed. FGV, 2005. pp. 7e 8).

obras de escultura ou pintura, é uma; para as atuações ao vivo, de teatro, show ou ópera, é outra”<sup>24</sup>.

Historicamente, se identificam três modelos da “economia da expressão”: o presencial; o artefato; e o modelo mediado. Em breves linhas, o modelo presencial tem natureza infungível, não havendo intermediação de nenhum meio entre o criador e o espectador; é o do músico ou do ator no palco, episódio único e inestimável. Já o modelo designado artefato é o da produção da escultura, do quadro; tem-se aqui, assim como no presencial, uma experiência única e insubstituível, sendo certo que está no *corpus mechanicum* o seu valor econômico. Por fim, o modelo mediado presume a existência de um meio técnico no processo entre a criação e sua fruição pelo público, como o livro e o filme; neste, o processo industrial permite a reprodução dos seus suportes em larga escala<sup>25</sup>.

Bastante válido, portanto, o debate jurídico diferenciado. Entretanto, o que se encontra na doutrina acerca da proteção autoral no campo das artes cênicas, modelo presencial da economia da expressão, especialmente na doutrina brasileira, é bastante incipiente.

De modo inverso, são encontrados inúmeros estudos acerca da proteção autoral da obra audiovisual - modelo mediado - que tem na obra cinematográfica seu maior expoente, acompanhando numa maior medida as reflexões benjaminianas sobre “a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”.

*A realização de um filme, especialmente um filme sonoro, proporciona um espetáculo como nunca anteriormente, em tempo ou lugar algum, tinha sido imaginável. É um processo onde não existe nenhum ponto de observação que permita excluir do campo visual o equipamento de registo, de iluminação, o pessoal de apoio, etc. (a não ser que a pupila do espectador coincidisse com a lente da câmara). Esta circunstância, mais do que qualquer outra, faz com que qualquer semelhança entre a cena no estúdio e a do palco passe a ser superficial e insignificante. Em princípio, o teatro conhece o ponto a partir do qual a acção é apreendida como ilusória, sem dificuldade. Para o cinema não existe um tal ponto. A sua natureza ilusória é uma natureza em segundo grau: resulta da montagem*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup>BARBOSA, Denis Borges. *Direito de Autor. Questões fundamentais de direito de autor*. Rio de Janeiro: Lúmen Juris, 2013, p. 450.

<sup>25</sup>BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op.cit.*, pp. 459 a 471.

<sup>26</sup>BENJAMIM, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7.ª Ed, pp. 165-196. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.186.

Com relação ao diretor da obra audiovisual, o artigo 16, da LDA, define que são coautores o autor do assunto ou argumento literário e o diretor<sup>27</sup>. Do mesmo modo, o artigo 22.º do CDADC atribui coautoria da obra cinematográfica ao realizador (outro termo para designar o diretor do filme) e ao autor do argumento<sup>28</sup>.

Muito embora o teatro e o cinema sejam obras de arte distintas, ambas são artes cênicas de natureza complexa, na medida em que envolvem diversas criações artísticas e, por isso, exigem a presença de uma figura responsável pela coordenação de tantos elementos distintos: o encenador ou diretor. E a proteção autoral do diretor da obra audiovisual apenas reforça o entendimento de uma necessária proteção autoral do encenador de teatro, enquanto criador que é.

Na sociedade atual, “o cinema triunfa” e o teatro se reinventa, já que este, nas palavras de Lehmann, lida com “texturas que dependem em grande medida de uma liberação de energia e fantasias ativas, que na civilização do consumo passivo de imagens e informações se tornam mais fracas”<sup>29</sup>.

Conquanto haja diferenças entre tais obras cênicas, a complexidade de sua natureza e suas conseqüentes exigências encontram na figura do diretor o elemento catalisador necessário para sua realização. A despeito do seu diferenciado valor de mercado, motivação aparente para o tratamento distinto dado à mesma função nas obras mencionadas, há que se considerar a relevância do papel criativo desempenhado pelo diretor em ambas as modalidades, não cabendo, portanto, a discriminação atual que alija o encenador teatral de seus presumíveis direitos autorais.

---

<sup>27</sup> Artigo 16, da LDA:

Art. 16. São co-autores da obra audiovisual o autor do assunto ou argumento literário, musical ou lítero-musical e o diretor.

<sup>28</sup> Artigo 22.º, do CDADC:

Artigo 22.º (Obra cinematográfica) 1 – Consideram-se co-autores da obra cinematográfica: a) O realizador; b) O autor do argumento, dos diálogos, se for pessoa diferente, e o da banda musical.

2 – Quando se trate de adaptação de obra não composta expressamente para o cinema, consideram-se também co-autores os autores da adaptação e dos diálogos.

<sup>29</sup> LEHMANN, Hans-Thies, 2007, *op. cit.*, p. 17.

## 2. COMPREENSÃO DOGMÁTICA DO DIREITO AUTORAL

O conceito, a evolução histórica, a discussão acerca de natureza jurídica, o conceito de autor e a apresentação dos titulares dos direitos conexos são análises necessárias à compreensão dogmática do direito autoral, servindo ainda para demonstrar inclusive que o sistema jurídico, em todo o mundo, foi erigido com vistas especialmente à proteção dos autores de obras escritas (literárias, artísticas ou científicas), resultando daí - possivelmente - a dificuldade de proteção de obras efêmeras por natureza e a definição do seu regime jurídico.

### 2.1 Conceito e denominação

Por ocasião das discussões para a adoção de normas internacionais acerca da disciplina jurídica dos bens protegidos pela propriedade industrial e pelo direito autoral - bens imateriais decorrentes da atividade criativa do homem – a expressão “Propriedade Intelectual” ganhou relevo no ambiente internacional, tendo sido escolhida para compor o nome da organização responsável pela administração dos tratados sobre estes temas: Organização Mundial da Propriedade Intelectual<sup>30</sup>.

Assim é que a Propriedade Intelectual abrange a proteção das invenções – patentes, modelos de utilidade e desenho industrial –, das marcas, das descobertas de novas espécies vegetais, do *software*, e também das obras literárias, científicas e artísticas. Estas últimas são objeto do denominado Direito Autoral, espécie do gênero Propriedade Intelectual<sup>31</sup>.

Conforme ensinamentos de Menezes Leitão, a noção de direito de autor pode ser vista segundo critérios objetivos ou subjetivos. Pelo critério objetivo, diz-se que o ele “*regula a protecção das obras intelectuais, enquanto realizações culturais do*

---

<sup>30</sup> NUNES, Simone Lahorgue. *Direito autoral, direito antitruste e princípios constitucionais correlatos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 64.

<sup>31</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito Autoral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Renovar, 2007, p. 16.

*espírito humano*”<sup>32</sup>. A tutela não é, todavia, da atividade de criação em si, mas do seu resultado, enquanto criação intelectual do domínio literário, científico ou artístico. Pelo critério subjetivo, o direito de autor “*consiste na permissão normativa de aproveitamento da obra intelectual, que a lei atribui ao titular da mesma*”<sup>33</sup> e está subdividido em direitos patrimoniais e direitos morais.

Neste trabalho, seguindo indicação de parte da doutrina e da própria LDA, a expressão Direito de Autor, cunhada em 1725 pelo advogado francês Louis D’Henricourt<sup>34</sup>, assume a acepção de ramo que regula os direitos de autor em sentido estrito. Já a nomenclatura Direito Autoral, neologismo cunhado por Tobias Barreto em 1882, correspondente à palavra alemã “Urheberrecht”, é considerada aglutinadora dos Direitos de Autor e os direitos que lhes são conexos<sup>35</sup>, que são atribuídos aos artistas intérpretes ou executantes, aos produtores de fonogramas e aos organismos de radiodifusão sonora ou visual.

## **2.2 Breve análise da evolução histórica do Direito Autoral**

*O direito não é fim em si mesmo, mas antes um instrumento de conformação social, um fenômeno cultural. Logo, quando se pretende compreender a evolução do direito ou, no caso presente, a evolução do direito de autor, deve ser necessariamente levada a cabo uma análise de seu conteúdo instrumental (conformador) e de seu conteúdo cultural*<sup>36</sup>.

Da análise histórica poderá se compreender que o direito de autor nasceu como resposta jurídica a determinadas transformações sociais. Quando há transformação dessa realidade, é comum que o direito não tenha condições de fornecer respostas jurídicas a ela. Somente novas reflexões, estudos e desenvolvimento de um novo entendimento permitirão que o direito, no seu tempo, se adapte à realidade.

---

<sup>32</sup> MENEZES LEITÃO, Luís Manuel Teles de. *Direito de Autor*. Coimbra: Almedina, 2011, p. 11.

<sup>33</sup> MENEZES LEITÃO, Luís Manuel Teles de, *op. cit.*, p. 11.

<sup>34</sup> FRAGOSO, João Henrique da Rocha. *Direito Autoral – da Antiguidade à Internet*. São Paulo: *Quartier Lantin*, 2009, p. 27.

<sup>35</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 16.

<sup>36</sup> GRAU-KUNTZ, Karin. *Direito de Autor: um ensaio histórico*. Revista da EMARF, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p.1-288, mai.2010, p. 102.



### 2.2.1 Mundo Antigo

Das civilizações que floresceram na Antiguidade clássica, berço do nascimento e desenvolvimento de tantas artes, especialmente o teatro (um dos aspectos mais importantes da civilização grega, pouco se tem a conhecer sobre proteção das criações intelectuais. É que, ainda que se tenha conhecimento de alguma proteção embrionária e fragmentada da matéria na Antiguidade clássica<sup>37</sup>, não se pode afirmar a existência de um Direito Autoral<sup>38</sup>.

Muito embora as criações intelectuais trouxessem prestígio e fama para os seus criadores, não se reconhecia qualquer direito relativo a tais criações humanas incorpóreas<sup>39</sup>. Nem mesmo os autores concebiam “descer à condição de comerciante os produtos de sua inteligência”<sup>40</sup>.

Ainda que inexistisse tratamento aos direitos autorais, como concebidos hodiernamente, a obra sempre esteve ligada ao seu autor, tanto que o plágio sempre foi condenado, sendo frequentes, na Grécia antiga, as acusações nesse sentido.

O autoralista Costa Netto indica uma das primeiras regras criadas, que, segundo ele, demonstra uma consciência dos direitos morais dos autores à época, que se antecederam aos direitos patrimoniais:

---

<sup>37</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. *A tutela das criações intelectuais e a existência do direito de autor na antiguidade clássica*. In Revista do Tribunal Regional Federal da 1ª Região, Brasília, v. 27, n. 7-8, p. 17-24, jul./ago. 2013, p.23.

<sup>38</sup> Nesse sentido, Eduardo Leite afirma que “das monumentais civilizações antigas que floresceram, anterior ou contemporaneamente à formação dos estados gregos, pouco nos revela a ciência a respeito das possibilidades de existência dos direitos de autor” (LEITE, Eduardo Lycurgo. *A História do Direito de Autor no Ocidente e os Tipos Móveis de Gutenberg*. Revista de Direito Autoral, São Paulo, Ano I, n. II, fevereiro de 2005, p.115). Rodrigo Moraes afirma que “A história do Direito Autoral inicia-se bem antes do referido Ato da Rainha Ana, de 1710. Já existia no Direito costumeiro, mas não no Direito positivo. Em outras palavras, existia tão-somente no mundo dos fatos, mas não encontrava abrigo no plano legislativo, ou seja, em algum dispositivo legal” (MORAES, Rodrigo. *Os Direitos Morais do Autor: Repersonalizando o Direito Autoral*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008, p. 31).

<sup>39</sup> Antônio Chaves leciona que “Sem embargo da alta estima em que era tida a produção intelectual na Grécia, prestando governo e povo as maiores homenagens aos seus dramaturgos, poetas, filósofos, cientistas, compositores, artistas plásticos, concedendo prêmios aos vencedores de concursos e coroando-os em praça pública, reservando-lhes elevados cargos administrativos, os produtos da inteligência e da arte não eram considerados mais do que uma “coisa” que pertencia ao seu autor” (CHAVES, Antônio. *Criador da obra intelectual*. São Paulo: LTR, 1995, p. 39).

<sup>40</sup> LEITE, Eduardo Lycurgo, *op. cit.*, p. 116.

*É curioso observar que, na história do direito de autor, uma das mais antigas regras oficiais conhecidas surgiu do inconformismo – que existe até hoje – dos autores de peças teatrais em relação à improvisação dos atores em cena, incluindo os vulgarmente chamados “cacos” (falas improvisadas) aos textos originais das obras representadas. Nesse sentido, Michaelides Novaros destaca, no âmbito do direito moral de autor relativo ao respeito à integridade da sua obra (neste caso teatral), uma lei ateniense, de 330 a.C., que ordenou que cópias exatas das obras de três grandes clássicos haviam sido depositadas nos arquivos do Estado e que, constituindo texto oficial, deveriam ser respeitados pelos atores em suas representações<sup>41</sup>.*

No século V a.C., quando a representação das grandes tragédias passou a ser uma atração para a sociedade grega, após a instituição de “um concurso no qual uma modalidade artística fundia elementos rituais, estéticos e narrativos de forma inovadora”<sup>42</sup>, muitos dos seus autores se consagraram e são até hoje referência para o mundo do teatro e da literatura, como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, três grandes tragediógrafos. Também esses – e tantos outros - não escaparam das acusações de plágio, como nos relata Daniel Rocha:

*Philóstrato de Alexandria acusava Sófocles de ter aproveitado de Ésquilo. A Ésquilo, de ter feito o mesmo com Frínico. A Frínico, de agir assim com seus antecessores.*

*Platão censurava Eurípedes pela reprodução literal em seus coros da filosofia de Anaxágoras.*

*Aristófanes, em “As rãs”, não poupa Eurípedes, e propõe que se coloque num prato da balança apenas os seus versos, e no outro, Eurípedes, mulher e filhos e Cephisophon (amigo e colaborador de Eurípedes) com todos os livros.*

*Aristófanes não ficou imune à acusação de haver se aproveitado de Crátinos e Eupólis, o que levou a qualificar este último de “miserável plagiário” de sua obra Les Chevaliers (“As nuvens” – verso 553)<sup>43</sup>*

Também em Roma havia a consciência acerca do direito moral e patrimonial de autor, tanto que, tal como na Grécia, era corrente o problema do plágio<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> NETTO, José Carlos Costa. *Direito Autoral no Brasil*. São Paulo: FTD, 2008, p.50.

<sup>42</sup> “Em 534 a.C., em meio às festividades votadas ao deus Dioniso conhecidas como Grandes Dionísias, o tirano Psístrato instituiu um concurso no qual uma modalidade artística fundia elementos rituais, estéticos e narrativos de forma inovadora. As representações trágicas significaram o nascimento de uma nova forma poética, cuja mímese verbal era não apenas expressa por meio de uma voz inédita, mas que encarnava, aos olhos e ouvidos da assistência, os personagens aos quais essas vozes eram atribuídas, como na materialização de sua origem remota e, até então, apenas imaginariamente remontada” (COSTA, Fábio José Rios da., *A tragédia e o Trágico no Cinema Contemporâneo: Um Estudo a Partir da Trilogia de Guillermo Arriaga e Alejandro Iñárritu*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador/BA, 2013, p. 114).

<sup>43</sup> ROCHA, Daniel, *Direito de Autor*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001, p.14.

Entretanto, se desconhece qualquer normatização a esse respeito como também não são conhecidos casos em que os criadores intelectuais tivessem contestado judicialmente o desrespeito à autoria<sup>45</sup>.

Nos dizeres de Antonio Chaves, “o plágio era, sem dúvida, praticado e reconhecido, mas não encontrava outra sanção senão a verberação do prejudicado e a condenação da opinião pública”<sup>46</sup>. Existia, portanto, o repúdio da sociedade, sanção apenas moral, mas não jurídica.

É o que leciona, também, Oswaldo Santiago:

*Nem mesmo entre os Romanos, que foram legisladores por excelência, foi o direito autoral objeto de codificação expressa, limitando os homens do Forum a reconhecer o comércio de manuscritos, no qual os nobres costumavam usar o trabalho de seus escravos*<sup>47</sup>.

Na antiga Roma, salvo algumas exceções<sup>48</sup>, os autores não obtinham grandes compensações financeiras por suas criações, como também não tinham condições de comercializar suas obras, como os livreiros, ou mesmo de reproduzi-las<sup>49</sup>. Curioso é que foi o direito de representação a primeira modalidade de utilização de obra intelectual a trazer algum proveito para o autor<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> Segundo o dicionário Michaelis, plagiar significa “cometer furto literário, apresentando como sua uma ideia ou obra, literária ou científica, de outrem”. O plágio do Direito romano, entretanto, não tinha a ver com a acepção atual da palavra. Sob o nome *plagium*, os romanos puniam aqueles que escravizavam homens livres. Daniel Rocha indica que “A palavra *plagium* é latina, mas constituía em Roma o correspondente do vocabulário grego que tinha o sentido de “obliquo”, isto é, de “doloso”. Para os romanos, o plagiador era o mesmo que roubava ou sequestrava um homem, ou vendia como escravo um homem livre” (ROCHA, Daniel, 2001, *op. cit.*, p. 13). “Contudo, a expressão sofreu desvio histórico, atribuído ao poeta Marco Valério Marcial (42-104 d.C.), que comparou seus epigramas a escravos libertos, os quais estariam nas mãos de um sequestrador de nome Fidentino (*plagiarius*)” (ZANINI, 2013, *op. cit.*, p. 19).

<sup>45</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2013, *op. cit.*, p.19.

<sup>46</sup> CHAVES, Antônio, 1995, *op. cit.*, p. 39.

<sup>47</sup> SANTIAGO, Oswaldo. *Aquarela do Direito Autoral*. Rio de Janeiro, 1946, p.12.

<sup>48</sup> Leonardo Zanini, citando Levy Maria Jordão, indica o caso de Plauto, “que adquiriu no teatro uma verdadeira fortuna, perdida depois no comércio, porque era simultaneamente autor, ator e diretor de companhia” (ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2013, *op. cit.*, pg. 21). Daniel Rocha também faz a seguinte observação: “É notório o conceito que desfrutava Plauto entre os seus contemporâneos: ‘um mercenário muito mais interessado no dinheiro que lhe proporcionavam suas peças, que no sucesso das mesmas’” (ROCHA, Daniel, 2001, *op. cit.*, p. 15).

<sup>49</sup> “Para o autor a única perspectiva que se abria era tornar pública a sua obra. Os livreiros (bibliopolas), e só eles, podiam fazê-lo. O trabalho de reproduzir os exemplares era ainda artesanal e, portanto, oneroso, ao alcance apenas de pessoas abastadas” (ROCHA, Daniel, 2001, *op. cit.*, p. 16).

<sup>50</sup> ROCHA, Daniel, 2001, *op. cit.*, p. 15.

Muito embora os romanos distinguíssem o suporte físico (*corpus mechanicum*) e a criação intelectual propriamente dita (*corpus mysticum*), o autor, quando produzia uma obra literária ou artística, produzia uma coisa como outra qualquer, podendo aliená-la como qualquer bem material. Não havia também ambiente para criações absolutamente independentes, diante do servilismo aos imperadores<sup>51</sup>.

Todos esses fatores contribuíram para que inexistisse razão para a criação de uma tutela jurídica específica a fim de proteger os direitos dos criadores intelectuais. A produção intelectual era muito mais impulsionada pela glória e, assim, que faria dos autores figuras imortais<sup>52</sup>.

Por todo o contexto, não foi possível, à época, o desenvolvimento dos direitos patrimoniais de autor, até mesmo porque, para o seu reconhecimento, o Direito Romano deveria admitir a existência de direito intelectuais, o que de fato não ocorreu<sup>53</sup>.

### 2.2.2 Idade Média

Durante o período da Idade Média, que se inicia com a queda do Império Romano (476 d.C.) e perdura por cerca de mil anos, além de muitos escritos terem se

---

<sup>51</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2013, *op. cit.*, p. 21.

<sup>52</sup> O que não significa dizer que havia, à época, interesse econômico algum. Como assevera Costa Netto, “mesmo nos primórdios da civilização, não é correto desvincular inteiramente a criação intelectual da existência de interesse econômico por parte do seu autor. Nesse sentido, como em outros exemplos, é notório o benefício pecuniário que desfrutavam os poetas HORÁCIO e VIRGÍLIO, algumas décadas antes do nascimento de Cristo, entre 74 a.C. e 8 d.C. junto ao Ministro CAIUS MECENAS, do período de CAIO JULIO AUGUSTO, nome que passou a indicar os incentivadores das artes e – até – essa modalidade de atividade (“Mecenato”), como observa FÁBIO DE SÁ CESNIK (*Guia do Incentivo à Cultura*, Baurueri/SP, Manole, 2007, p.1)” (NETTO, José Carlos Costa, 2008, *op. cit.*, pp.51/52).

<sup>53</sup> “Portanto, o período que corresponde ao século V a.C. até o século XV d.C. caracteriza-se essencialmente pela existência de livros manuscritos, desmerecendo a atenção no âmbito da tutela jurídica específica” (ARRABAL, Alejandro Knaesel. *Direito Autoral: Evolução Histórica e Natureza Jurídica*. In Revista Jurídica FURB, ano 7, número 13, 2003, pp. 107-126, p.110). Tal entendimento não é pacífico na doutrina. José Costa Netto afirma que o entendimento adequado sobre a origem do direito de autor, em especial dos direitos morais de autor, encontra-se na Antiguidade Clássica, entretanto cita orientações doutrinárias divergentes, a exemplo de PIERRE RENCHT (*Le Droit d'Auteur, une nouvelle forme de propriété*, Editions J. Gembloux, 1962, p.20), EUGENE POVILLET (*Traité de la Propriété Littéraire et Artistique*. Paris, Librairie Générale, 1908, p.2) e JOÃO CARLOS DE CAMARGO ÉBOLI (*Pequeno Mosaico do Direito Autoral*. São Paulo, Irmãos Vitale, 2006, p.19) (NETTO, José Carlos Costa, 2008, *op. cit.*, p. 51). Leonardo Zanini indica existir grande polêmica sobre o tema, apontando algumas conclusões opostas de doutrinadores (ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2013, *op. cit.*, pp. 22 e 23).

perdido com as invasões bárbaras e outros terem caído no esquecimento<sup>54</sup>, a produção dos artistas e estudiosos esteve muito mais voltada aos temas cristãos, em razão da ascensão do cristianismo.

Foi considerado um período de trevas para o desenvolvimento cultural, uma vez que o domínio da fé teria ofuscado grande parte das criações intelectuais<sup>55</sup>, muito embora em círculos restritos fosse possível identificar um intenso movimento de ideias<sup>56</sup>.

O trabalho de preservar a cultura existente coube aos monastérios. De fato, os monges se dedicaram à reprodução de escritos considerados clássicos e de cunho religioso<sup>57</sup>, entretanto não havia grande preocupação na identificação da autoria, pois se entendia que a criação era sempre divina e a obra apenas uma forma de expressão<sup>58</sup>.

Considerando a ausência de individualização das obras, a ocorrência de eventuais intervenções dos monges nas mesmas, que podiam acrescentar ou suprimir trechos, desrespeitando a integridade dos escritos, e ainda o fato de a escrita ser tarefa extremamente dispendiosa, em razão dos métodos rudimentares de reprodução, restou prejudicado o surgimento e desenvolvimento dos Direitos Autorais, “mesmo porque a proteção jurídica, nesse período, estava ligada tão somente à propriedade do original”<sup>59</sup>.

Somente com o desenvolvimento tecnológico - a invenção da imprensa, no particular – é que surge a categoria jurídica do direito de autor<sup>60</sup>.

---

<sup>54</sup> ZANINI, Estevam de Assis. *Direito de Autor em Perspectiva Histórica: Da Idade Média ao Reconhecimento dos Direitos de Personalidade do Autor*. In Revista da SJRJ, vol. 21, nº 40, 2014, p. 2012.

<sup>55</sup> AMARANTE, Fernanda Machado. *Os Direitos de Acesso à Cultura e à Informação como Decorrente da Função Social do Direito Autoral*. Salvador/BA, 2012, p. 27.

<sup>56</sup> SOUZA, Allan Rocha de, 2007, *op. cit.*, p. 4.

<sup>57</sup> SOUZA, Allan Rocha de, 2007, *op. cit.*, p. 4.

<sup>58</sup> CARBONI, Guilherme. *Direito Autoral e Autoria Colaborativa na Economia da Informação em Rede*. São Paulo: Quatier Latin, 2010, p. 37.

<sup>59</sup> ZANINI, *op.cit.*, p. 213.

<sup>60</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira. *Os Direitos Conexos ao Direito de Autor e as Situações Nacionais*. In RJAAFDL, n.º 8, Out-Dez/86, 7-19; RIL, n.º 97, Jan-Mar/88.

### 2.2.3 A imprensa dos tipos móveis

A invenção da imprensa por Hans Gutenberg, em 1436, revolucionou a produção e reprodução literária, uma vez que os autores puderam ver suas obras disponíveis de maneira muito mais ampla e menos custosa.

O tipo móvel inventado possibilitou ainda a criação de obras que não se modificavam a cada reprodução, pois não havia mais a interferência dos escribas, que por vezes desrespeitavam a integridade das mesmas no processo de elaboração das cópias manuscritas. Tal revolução altera o comportamento da sociedade em relação às criações intelectuais, já que se torna mais fácil apontar uma determinada pessoa como autora de um texto, que poderia reclamar propriedade sobre o seu conteúdo<sup>61</sup>. Surge um novo mercado com grande potencial econômico. Os autores podiam agora lucrar com suas obras. Tais circunstâncias criam um ambiente muito mais propício ao surgimento de uma regulamentação dos direitos autorais<sup>62</sup>. Entretanto, com tal facilidade de reprodução de material literário, a classe dominante (igreja e monarquia) perde o controle das informações que estavam sendo divulgadas.

Outra questão importante foi a necessidade de proteção dos investimentos feitos pelos impressores originais. É que, ao lado de uma possibilidade de reprodução em grande escala, havia um investimento de capital considerável com o maquinário e um custo ainda maior na edição da obra escrita. Como evitar que terceiros copiassem tais obras, já que o custo de reimpressão era menor, garantindo um retorno dos investimentos do editor original?

---

<sup>61</sup> LEITE, Eduardo Lycurgo. *Direito de Autor*. Brasília: Brasília Jurídica, 2004, pp. 203/205.

<sup>62</sup> MORAIS, Rodrigo, *op. cit.*, p. 35. Eduardo Leite também leciona que: “A partir dos tipos móveis, tornou-se mais fácil fazer a afirmação de que um determinado texto seria a representação estrita do espírito e propriedade de uma só pessoa, sendo que, através da ideia de fixação, a associação da obra como uma fonte particular de criação, a qual, através de associação virtual, poderia reivindicar a propriedade daquela obra, passou a ser mais facilmente realizada. Essa associação, aliada ao crescimento do mercado de obras intelectuais, em especial, das obras literárias, fez surgir dentre os autores a visão de que os mesmo poderiam ser reconhecidos e suas obras valoradas dependendo da fama que obtivessem. Com isso, os autores, em razão da fama que buscavam e da valorização de suas criações intelectuais, passam a exigir que a autoria de suas obras seja apontada e sua propriedade reconhecida. Nasce assim, para os Autores, o sentimento que podemos chamar de individualismo possessivo e o qual representa o desejo de se elevar e prestigiar o trabalho intelectual”. (LEITE, Eduardo Lycurgo. *A História do Direito de Autor no Ocidente e os Tipos Móveis de Gutenberg*, Revista de Direito Autoral, São Paulo, Ano I, n. II, fevereiro de 2005, pp. 130 e 131).

Por conseguinte, os impressores passaram a clamar por medidas para garantir seus investimentos contra a concorrência de edições abusivas<sup>63</sup>, pedindo aos governantes a concessão de privilégios de impressão.

Em razão dessa necessidade de composição de interesses econômicos e políticos especialmente<sup>64</sup> - num cenário de temor da classe dominante pelas ideias a serem difundidas, preocupação dos editores em proteger os investimentos realizados e, ainda que timidamente, insatisfação dos autores que alegavam estarem sendo mal remunerados pelos livreiros - surgem, no final do século XV, regras de proteção dos trabalhos escritos publicados, o que inicialmente se dá pelo regime de concessão de privilégios<sup>65</sup>.

A grande maioria dos privilégios obtidos naquela ocasião, entretanto, até pelas suas características essenciais, quais sejam, garantir a exclusividade de direitos de reprodução e distribuição, fixar um período de duração do privilégio e prever sanções aos infratores, tais como apreensão das cópias contrafactadas e pagamento de indenização, podem ser considerados mais “editoriais” do que “autorais”<sup>66</sup>.

No regime dos privilégios, deu-se o que Leonardo Zanini chamou de “simbiose perfeita” entre os interesses dos impressores e do Estado: proteção dos investimentos e outorga de um instrumento estatal de censura prévia, evitando-se desordem e estímulo de práticas condenadas pela religião<sup>67</sup>. Eduardo Leite aponta como consequência o seguinte:

---

<sup>63</sup> Sergio Brando sinaliza, a respeito disso, que a chamada “pirataria” não é um problema exclusivamente contemporâneo (JUNIOR, Sergio Vieira Branco. *Direitos Autorais na Internet e o Uso de Obras Alheias*. Rio de Janeiro, *Lumen Juris*, 2007, p. 15).

<sup>64</sup> JUNIOR, Sergio Vieira Branco, 2007, *op. cit.*, p. 15.

<sup>65</sup> “GIOVANNI SPIRA, em 1496, obteve o primeiro privilégio editorial que se tem conhecimento. Foi-lhe outorgado em Veneza para a edição de cartas de CÍCERO e PLÍNIO” (Pierre Massa *apud* NETTO, José Carlos Costa, 2008, *op. cit.*, p.54).

<sup>66</sup> NETTO, José Carlos Costa, 2008, *op.cit.*, p. 55. A normatização não foi, como se vê, resultante da atuação coletiva dos autores mas sim como forma de atender “aos anseios econômicos dos grupos editoriais da época” (MORAES, Rodrigo, 2008, *op. cit.*, p. 27). Segundo palavras de Oliveira Ascensão, “a *ratio* da tutela não foi proteger a criação intelectual mas sim, desde o início, proteger os investimentos” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 4). Leonardo Zanini, citando HAIMO SCHACK (*Urheber- und Urhebervertragsrecht*. 5. ed. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010, pp. 53/54) e ZARA LIVIA ALGARDI (*La tutela dell’opera dell’ingegno e il plagio*. Padova: CEDAM, 1978, pp. 5/6), nos traz alguns exemplos de privilégios autorais: em 1486, como o primeiro privilégio autoral, concedido ao historiador Marcus Antonius Sabellicus, para a publicação da sua obra *História da Cidade de Veneza*, que, como exceção, permitiu ao autor a escolha do editor e, no ano de 1488, a Bettin da Trezzo, em Milão, e o concedido em Padova, no ano de 1592, a Pier Francesco da Ravenna (ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, *op. cit.*, p. 214).

<sup>67</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2013, *op. cit.*, p. 16.

*Em 1585, por força de um decreto do rei, passou-se a impor o licenciamento e autorização obrigatórios de todo livro, e a se proibir a impressão, por quem quer que fosse, de qualquer livro, trabalho ou cópia contrária, na forma ou no conteúdo, a qualquer restrição contida nos estatutos ou leis do reino, ou ainda, em qualquer proibição feita pela rainha, ou seu Conselho Particular; ou contra a verdadeira intenção e significado de qualquer carta patente, comissão, ou proibição contida em documento que contivesse o selo real, ou contrária à permissão conferida à Stationers' Company e que interferisse com os negócios desta*<sup>68</sup>.

Em 1662, foi aprovado em Inglaterra o *Licensing Act*, regulamentação que ampliava os poderes da *Stationer's Company*, pois funcionava como uma verdadeira “polícia da impressão”<sup>69</sup>. Tal regulamentação, que perdurou por pouco mais de 30 (trinta) anos, foi fortemente debatida, tanto que Jonh Locke, um dos mais ilustres críticos, apresentou um *memorandum*, “unindo os argumentos anti-monopolistas com a preocupação iluminista da circulação do conhecimento”<sup>70</sup>.

O fim do *Licensing Act* marca o fim do regime de privilégios. O comércio de livros, entretanto, tornou-se caótico – cópias indiscriminadas e impressão apenas de livros rentáveis – o que demandou nova normatização. Nesse momento, via-se uma luta maior dos próprios autores por liberdade de expressão e remuneração dos seus trabalhos.

## **2.2.4 Estatuto da Rainha Ana**

Em 1710, na Inglaterra, reconhecendo aos autores o direito exclusivo de imprimir e dispor das cópias de quaisquer livros – o qual poderia ser transferido ao

---

<sup>68</sup> LEITE, Eduardo Lycurgo. *A História do Direito de Autor no Ocidente e os Tipos Móveis de Gutenberg*. Revista de Direito Autoral, São Paulo, Ano I, n. II, fevereiro de 2005, pp. 143 e 144.

<sup>69</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, *op. cit.*, p. 216.

<sup>70</sup> Leonardo Zanini afirma ainda que “o filósofo atacava o caráter perpétuo do privilégio, que levava os membros da *Company of Stationers* a produzir edições caras e de péssima qualidade, bem como se opunha ao ato que autorizava a Coroa a inspecionar a casa daqueles que eram suspeitos de possuir livros em situação irregular, o que fomentava perseguições. Ademais, asseverava que o monopólio sacrificava a liberdade de imprensa, de comércio e de cultura” (ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, *op.cit.* p. 218).



editor – é aprovada a primeira lei de direitos autorais, denominado Estatuto da Rainha Ana, também designada *Copyright Act*<sup>71</sup>.

Leonardo Zanini destaca, em relação à nova regulamentação, o seguinte:

*O objetivo precípua do novo sistema não era a proteção dos autores, pretendia-se regular o comércio de livros na ausência de monopólio e censura (PATTERSON, 1968, p. 143). Desse modo, o reconhecimento de direitos aos autores no Estatuto da Rainha Ana deu-se de forma meramente incidental*<sup>72</sup>.

Alguns dos mandamentos fundamentais da lei inglesa foram, em relação aos livros ainda não publicados na data do referido estatuto, a concessão do monopólio a todos os autores pelo período de 14 (quatorze) anos, contados da primeira publicação, com possibilidade de renovação por igual período, se o autor ainda estivesse vivo; para os livros já publicados, a concessão de um período único de proteção, improrrogável, de 21 (vinte e um) anos; a adoção de sanção que punia os infratores com multa<sup>73</sup>, além da perda dos livros contrafactados.

A natureza da reparação aos infratores era econômica, assim como no sistema de privilégios, e não foi objeto de normatização a violação a direitos morais do autor. Entretanto, tratou-se de “evidente avanço na regulamentação dos direitos de edição, por consistir em regras de caráter genérico e aplicável a todos, e não mais privilégios específicos garantidos a livreiros individualmente”<sup>74</sup>.

Na França, em 1777, antes da revolução que se aproximava, em razão do conflito de interesses entre livreiros<sup>75</sup> e da defesa dos direitos de autor por determinados grupos sociais, como advogados, altos funcionários e escritores como Rousseau e

---

<sup>71</sup> NETTO, José Carlos Costa, 2008, *op. cit.*, p. 55.

<sup>72</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, *op. cit.*, p. 217.

<sup>73</sup> “Multa de um penny para cada folha, sendo metade desta destinada à Coroa britânica e a outra metade ao autor da herança” (STEPHEN STEWARD *apud* NETTO, José Carlos Costa, 2008, *op. cit.*, p. 22).

<sup>74</sup> JUNIOR, Sergio Vieira Branco, 2007, *op. cit.*, p.16. Leonardo Zanini, em relação ao Estatuto da Rainha Ana, conclui, entretanto, da seguinte maneira: “Em conclusão, em nossa leitura, como o estatuto não era propriamente uma lei de Direito de Autor, poderia ser considerado uma legislação de transição entre o regime dos privilégios e as modernas leis de direitos autorais, uma vez que possui elementos que remontam aos privilégios, bem como disposições que fazem parte das atuais leis autorais” (ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, p. 219).

<sup>75</sup> Em Paris, já no início do século XVIII, havia litígios entre os livreiros que sustentavam a necessidade de renovação dos privilégios e aqueles que, por não possuírem privilégios ou possuírem poucos, impugnavam as renovações, sob a alegação de que atentava contra o interesse geral (LIPSZYC, Delia, *op. cit.*, p. 32).

Voltaire, foram promulgados seis decretos que “consagraram pela primeira vez os direitos do autor”<sup>76</sup>.

Em tais decretos se reconheceu ao autor o direito de editar e vender suas obras, criando-se duas categorias de privilégios: a do editor, limitada e proporcional ao investimento realizado, e do autor, de caráter perpétuo. Delia Lipszyc observa ainda que os decretos eram aplicáveis apenas aos escritores, não atingindo, assim, “os autores de obras teatrais ou musicais”<sup>77</sup>.

O direito de autor – denominação adotada na França – e o *copyright* – na Inglaterra e Estados Unidos - se consolidaram a partir desses precedentes legais e das profundas mudanças políticas ocorridas na Europa e no continente americano (Revolução Francesa e independência colonial norte-americana).

Com a Revolução Francesa, foi abolido o sistema de privilégios e a regulamentação que se seguiu consolidou pela primeira vez a noção de propriedade artística e literária, atribuindo ao autor a propriedade da sua criação intelectual.

Em 19/1/1791, foi aprovado pela Assembléia Constituinte da Revolução o decreto que reconheceu aos autores de obras teatrais um monopólio perpétuo de exploração sobre a representação dos seus textos, bem como beneficiando ainda seus herdeiros ou cessionários por cinco anos após a morte do autor<sup>78</sup>. Já o decreto de 27/7/1793 ampliou o monopólio assegurado pelo decreto de 1791 para a reprodução de obras literárias, musicais e artísticas. Tais decretos perduraram por quase 170 anos com poucas alterações, sendo possível o desenvolvimento de uma jurisprudência de qualidade<sup>79</sup>, que foi dando contornos mais próximos ao direito de autor que hoje se conhece. É dessa jurisprudência que emerge o reconhecimento do direito moral de autor como um conceito jurídico. O direito moral de autor vai se agregar ao conceito já estabelecido de direitos de propriedade literária e artística, passando, aos poucos, do campo jurisprudencial e doutrinário para o reconhecimento legal, o que ficará mais

---

<sup>76</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, *op. cit.*, p. 219.

<sup>77</sup> LIPSZYC, Delia, *op. cit.*, p.33.

<sup>78</sup> Pierre-Yves Gautier *apud* ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, *op. cit.*, p. 219. Restou consagrado aqui o direito de representação, restrito ao âmbito do teatro. Significava que as obras teatrais só poderiam ser representadas em qualquer teatro público com o consentimento formal e por escrito dos autores ou seus herdeiros, sob pena de confisco do produto das apresentações em proveito dos mesmos (CHAVES, Antonio, 1995, *op. cit.*, p. 26).

<sup>79</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, *op. cit.*, p. 221.

evidente nas legislações do início do século XX, particularmente após a 1ª Guerra Mundial<sup>80</sup>.

Leonardo Zanini, afirma, nas conclusões do seu estudo quanto à evolução histórica dos direitos de autor, que:

(...) a construção dos direitos morais se assentou em dois grandes alicerces: a) de um lado, temos a jurisprudência francesa do século XIX, que concebeu um direito cujo objetivo era a proteção dos interesses pessoais dos criadores intelectuais; b) de outro lado, a doutrina alemã da mesma época aprofundou a noção dos direitos da personalidade, o que auxiliou a compreensão e o desenvolvimento dos direitos reconhecidos pela jurisprudência<sup>81</sup>.

### 2.2.5 Evolução legislativa no Brasil

O primeiro registro legal que trata de direitos autorais no Brasil é a Lei Imperial de 11 de Agosto de 1827. Ela instituiu os cursos universitários de Ciências Jurídicas e Sociais no país, um na cidade de São Paulo e outro em Olinda, e o seu artigo 7º dispunha que os professores, após submeterem à aprovação da Congregação e da Assembléia Geral, teriam os seus compêndios impressos pelo Governo e protegidos pelo período de 10 (dez) anos<sup>82</sup>. Tal regra legal não alcançava, entretanto, outros autores brasileiros, servindo como direito apenas nas referidas faculdades<sup>83</sup>.

Em 1830 veio a promulgação do Código Criminal, que proibia, no Título III - “Dos crimes contra a propriedade”, a reprodução não autorizada<sup>84</sup>. Não haviam sido concedidos ainda direitos autorais civis.

---

<sup>80</sup> LIPSZYC, *op. cit.*, pp. 370-371.

<sup>81</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, *op. cit.*, p. 224.

<sup>82</sup> “Art. 7.º - Os Lentes farão a escolha dos compendios da sua profissão, ou os arranjarão, não existindo já feitos, com tanto que as doutrinas estejam de accôrdo com o systema jurado pela nação. Estes compendios, depois de aprovados pela Congregação, servirão interinamente; submettendo-se porém á approvação da Assembléa Geral, e o Governo os fará imprimir e fornecer ás escolas, competindo aos seus autores o privilegio exclusivo da obra, por dez annos”. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/LIM/LIM-11-08-1827.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LIM/LIM-11-08-1827.htm), acesso em 01 de outubro de 2016.

<sup>83</sup> MANSO, Eduardo J. Vieira. O que é direito autoral. Brasília: Editora Brasiliense, 1992, p. 16.

<sup>84</sup> “Art. 261. Imprimir, gravar, lithographar, ou introduzir quaesquer escriptos, ou estampas, que tiverem sido feitos, compostos, ou traduzidos por cidadãos brasileiros, emquanto estes viverem, e dez annos depois da sua morte, se deixarem herdeiros. Penas - de perda de todos os exemplares para o autor, ou traductor, ou seus herdeiros; ou na falta delles, do seu valor, e outro tanto, e de multa igual ao tresdobro do valor dos exemplares. Se os escriptos, ou estampas pertencerem a Corporações, a prohibição de

Foi em 1891, com a primeira Constituição Republicana, que o Brasil editou normas de direito autoral, como garantia constitucional<sup>85</sup>. A norma infraconstitucional que regulou a matéria foi publicada 7 (sete) anos mais tarde, em 1898, Lei nº 496, conhecida como Lei Medeiros e Albuquerque, em homenagem a seu autor<sup>86</sup>. Eduardo Manso enfatizou que a lei “foi retrógrada em vários aspectos, em relação ao direito autoral europeu, principalmente porque exigia o registro da obra, como condição de sua protegibilidade”<sup>87</sup>.

O Código Civil de 1916 revogou a lei Medeiros e Albuquerque. Tal diploma legal classificou, em seu art. 48, inciso III, o direito autoral como bem móvel, fixou o prazo prescricional da ação civil em por ofensa a direitos autorais em 5 (cinco) anos, em seu art. 178, §10, inciso VII, e regulou alguns aspectos da matéria nos capítulos “Da propriedade literária, artística e científica”, nos artigos 649 a 673, “Da edição”, nos artigos 1.346 a 1.358, e “Da representação Dramática”, nos artigos 1.359 a 1.356.

Inserido no corpo do Código Civil, o direito autoral, nas palavras de Rodrigo Moraes, “ficou reduzido, indistintamente, à condição de direito real, sem a devida observância de suas peculiaridades extrapatrimoniais”<sup>88</sup>.

O Brasil só veio a publicar um estatuto único regulando a matéria de direito autoral, numa retomada da sua autonomia legislativa, em 1973, com a publicação da Lei 5.988. Esta lei vigorou até a aprovação pelo Congresso Nacional da Lei 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, atual LDA.

A atual LDA, muito embora represente um avanço considerável em relação à lei antecessora, que vigorou por longos 25 anos, deixou prevalecer, assim

---

imprimir, gravar, lithographar, ou introduzir, durará somente por espaço de dez annos”. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/LIM/LIM-16-12-1830.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM-16-12-1830.htm), acesso em 01 de julho de 2016.

<sup>85</sup> Art. 72, §26°. “Aos autores de obras literárias e artísticas é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa ou por qualquer outro processo mecânico. Os herdeiros dos autores gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar”. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao91.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao91.htm), acesso em 01 de julho de 2016. A partir de então, à exceção da Carta de 1937, editada sob o regime autoritário do Estado Novo, todas as constituições brasileiras garantiram os direitos autorais. A CF/88, em seu art. 5º, inciso IX, consagra a liberdade de expressão e de manifestação de pensamento. Por sua vez, os incisos XXVII e XXVIII do citado artigo, asseguram aos autores a proteção de suas obras, tornando-os titulares de direitos fundamentais.

<sup>86</sup> PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. Direitos Autorais. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas (FGV), 2009, p.18.

<sup>87</sup> MANSO, Eduardo Vieira, 1992, *op. cit.*, p. 17.

<sup>88</sup> MORAES, Rodrigo, 2008, *op. cit.*, p. 42.

como as demais normas editadas no Brasil, o caráter individualista protetivo do autor, estando o seu conteúdo dissociado do contexto constitucionalista que está inserido<sup>89</sup>.

### 2.2.5.1 Base constitucional da proteção autoral

O sistema constitucional brasileiro incorporou literalmente no texto básico a propriedade intelectual<sup>90</sup>, o que, por certo, não transmuta o direito autoral em direito absoluto (até porque não há direitos absolutos). Será sempre necessário confrontar o direito autoral com a previsão de diversos outros princípios constitucionais, como o da função social da propriedade, do acesso à cultura e da liberdade de expressão, para bem compreender em que dimensão deverá se dar a sua proteção legal. A previsão expressa reforça a exigência hermenêutica de se ler a LDA sempre sob o prisma da CF/88, especialmente no que diz respeito à aplicação, entre os particulares, dos direitos fundamentais previstos em seu texto.

Nas palavras de Jane Pereira,

*A ordem constitucional é hoje fonte reguladora tanto do poder político como da sociedade civil. (...) Nessa perspectiva, não há mais limites precisos que separam direito constitucional e direito privado, não sendo possível concebê-los como 'comportamentos estanques, como mundos separados, impermeáveis, governados por lógicas diferentes'*<sup>91</sup>

<sup>89</sup> AMARANTE, Fernanda Machado, *Os Direitos de Acesso à Cultura e à Informação como Decorrente da Função Social do Direito Autoral*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade Federal da Bahia. Salvador/BA, 2012, p. 37.

<sup>90</sup> Artigo 5.º, incisos XXVII e XXVIII da LDA:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

(...)

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas;

<sup>91</sup> PEREIRA, Jane Reis Gonçalves. *Apostamentos sobre a Aplicação das Normas de Direito Fundamental nas Relações Jurídicas entre Particulares*. In *A Nova Interpretação Constitucional – Ponderação, Direitos Fundamentais e Relações Privadas*. BARROSO, Luís Roberto (org.). Rio de Janeiro: Renovar, 2003. p. 120.

Por isso, torna-se indispensável que a leitura das regras contidas na LDA, inclusive as regras de limitação e exceção aos direitos autorais, previstas nos artigos 46 a 48<sup>92</sup>, seja feita harmonicamente com a CF/88. Isso implica levar em consideração, necessariamente, os direitos de acesso à informação e de liberdade de expressão, garantidos pelo texto constitucional bem como o exercício do direito de propriedade de acordo com sua função social, outro direito fundamental<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Artigo 46 da LDA:

Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I- a reprodução: a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos; b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza; c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros; d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

II- a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

III- a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;

IV- o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;

V- a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;

VI- a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;

VII- a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;

VIII- a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe impicarem descrédito.

Art. 48. As obras situadas permanentemente em logradouros públicos podem ser representadas livremente, por meio de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.

<sup>93</sup> Artigo 5º, inciso XXIII, da CF/88:

Art.5º (...)

XXIII- a propriedade atenderá a sua função social.

## 2.3 Proteção Internacional

O direito de propriedade estava firmemente consolidado, podendo o proprietário de bem material reclamar benefícios de diversas leis nacionais, entretanto, já em meados do século XIX, o mesmo não acontecia com os bens imateriais oriundos da atividade criativa do autor.

Após um longo processo de gestação, que durou dez anos – com início em 1873 - originou-se o primeiro documento internacional chamado Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Intelectual, de 1883<sup>94</sup>. O processo que levava às discussões acerca das regras necessárias à proteção de tais bens “era rigorosamente econômico e privado”<sup>95</sup>. Com efeito, duas classes compuseram predominantemente a lista de participantes desta convenção: as empresas e os agentes da Propriedade Intelectual.

Três anos depois, no ano de 1886, representantes de diversos países se reuniram em assembléia na cidade de Berna, Suíça, em que já faziam parte também criadores, músicos, escritores *etc.*, no intuito de definir padrões mínimos de proteção dos autores de obras literárias, artísticas e científicas. Celebrou-se um novo ato internacional, designado Convenção de Berna<sup>96</sup>, que consagrou de forma ampla e definitiva os direitos de autor em todo mundo, servindo de base para a elaboração das diversas legislações nacionais, inclusive a do Brasil<sup>97</sup>.

A Convenção de Berna, consoante referido no seu respectivo preâmbulo, se propõe a “proteger de uma maneira tão eficaz e tão uniforme quanto possível os direitos dos autores sobre as suas obras literárias e artísticas” e, diante da impossibilidade de se estabelecer um regime universal para tal direito de autor, busca atingir essa finalidade fundamentalmente por três vias, conforme ensinamentos de Dário

---

<sup>94</sup> Relatórios da comissão indicam o interesse e extrema participação do Brasil na elaboração da Convenção da União de Paris para a Proteção da Propriedade Intelectual (BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 99).

<sup>95</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p.99.

<sup>96</sup> Em vigência desde 5/12/1887, referida convenção já foi objeto de dois aditamentos - o primeiro em 4/5/1896, em Paris, o segundo, 20/3/1914, em Berna - e cinco revisões, em 13/11/1908, em Berlim, em 2/6/1928, em Roma, em 26/6/1948, em Bruxelas, em 14/7/1967, em Estocolmo e, em 24/6/1971, em Paris.

<sup>97</sup> O Brasil, embora tenha estado ausente na sua elaboração, aderiu à Convenção de Berna em 9/2/1922.

Moura Vicente<sup>98</sup>: a) através do princípio do tratamento nacional ou princípio da assimilação, em que um autor estrangeiro não poderá ser discriminado relativamente aos autores nacionais, recusando-se-lhe a proteção das suas obras, por ser estrangeiro<sup>99</sup>; b) prevendo um *standard mínimo de proteção* das obras intelectuais; e c) acolhendo o princípio da proteção automática dos direitos autorais, cujo gozo e exercício não estão sujeitos ao cumprimento de quaisquer formalidades<sup>100</sup>.

Do mínimo de proteção, se encontram assegurados os direitos morais de paternidade e integridade<sup>101</sup>, também os direitos patrimoniais de tradução<sup>102</sup>, reprodução<sup>103</sup>, a previsão de duração mínima de proteção dos direitos de autor até cinquenta anos após a sua morte<sup>104</sup>, além de estabelecer que, embora cada país tenha a faculdade de permitir a reprodução das obras em certos casos especiais (chamado “*fair use*” ou “uso justo”), esta permissão não pode afetar a sua exploração normal nem pode causar prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor<sup>105</sup>.

---

<sup>98</sup> VICENTE, Dário Moura. *A Tutela Internacional da Propriedade Intelectual*. Coimbra: Almedina, 2008, p. 102.

<sup>99</sup> Artigo 5º, nº 1, da Convenção de Berna:

1) Os autores gozam, no que concerne às obras quanto às quais são protegidas por força da presente Convenção, nos países da União, exceto o de origem das obras, dos direitos que as respectivas leis concedem atualmente ou venham a conceder no futuro aos nacionais, assim como dos direitos especialmente concedidos pela presente Convenção.

O que não significa que os autores estrangeiros gozem exatamente dos mesmos direitos que os autores nacionais (VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, p. 102).

<sup>100</sup> Admite, porém, que as legislações dos Estados membros possam determinar que a tutela está reservada às obras fixadas num suporte material (artigo 2º, nº 2). Assim é que se observa, na LDA, que as obras coreográficas e pantomímicas somente serão protegidas se a sua execução cênica for fixada por escrito ou qualquer outra forma.

<sup>101</sup> Artigo 6-*bis* da Convenção de Berna:

1) Independentemente dos direitos patrimoniais de autor, e mesmo depois da cessão dos citados direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a toda deformação, mutilação ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação.

<sup>102</sup> Artigo 8 da Convenção de Berna:

Os autores de obras literárias e artísticas protegidos pela presente Convenção gozam, durante toda a vigência dos seus direitos sobre as suas obras originais, do direito exclusivo de fazer ou autorizar a tradução das mesmas obras.

<sup>103</sup> Artigo 9, nº 1, da Convenção de Berna:

1) Os autores de obras literárias e artísticas protegidas pela presente Convenção gozam do direito exclusivo de autorizar a reprodução destas obras, de qualquer modo ou sob qualquer forma que seja.

<sup>104</sup> Artigo 7, nº 1, da Convenção de Berna:

1) A duração da proteção concedida pela presente Convenção compreende a vida do autor e cinquenta anos depois da sua morte.

<sup>105</sup> Artigo 9, nº 2, da Convenção de Berna:

2) Às legislações dos países da União reserva-se a faculdade de permitir a reprodução das referidas obras em certos casos especiais, contanto que tal reprodução não afete a exploração normal da obra nem cause prejuízo injustificado aos interesses legítimos do autor.



Conforme os ensinamentos do autoralista Denis Barbosa, o sistema internacional da Propriedade Intelectual continua amparado nesses dois documentos elaborados no século XIX, sendo eles “os mais antigos e mais relevantes instrumentos multilaterais em relação à atividade econômica e à produção cultural, porém essencialmente econômica”<sup>106</sup>.

Sobre a Convenção de Berna, Paranaguá e Branco dizem o seguinte:

A convenção impôs verdadeiras normas de direito material, além de instituir normas reguladoras de conflitos. Mas o que de fato impressiona é que, apesar das constantes adaptações que sofrem em razão de seu texto [...], a Convenção de Berna, passados mais de 120 anos de sua elaboração, continua a servir de matriz para a confecção das leis nacionais (entre as quais a brasileira) que irão, no âmbito de seus Estados signatários, regular a matéria atinente aos direitos autorais. Inclusive no que diz respeito a obras disponíveis na internet<sup>107</sup>.

Outra convenção internacional sobre os direitos de autor foi celebrada em 1952, estabelecendo regras mais adequadas ao regime anglo-americano de *copyright*: a Convenção Universal, realizada em Genebra<sup>108</sup>. Consoante Dário Moura Vicente, os objetivos desta convenção foram a um só tempo mais modestos e mais ambiciosos que os da Convenção de Berna: a proteção por ela instituída obedece a um *approach* minimalista, por isso mais modestos; mas, se pretendia alargar essa proteção a um âmbito geográfico mais vasto, incluindo países que não eram parte da Convenção de Roma, por isso mais ambiciosos<sup>109</sup>.

Esta Convenção tem por objeto o direito de autor sobre obras literárias e artísticas, assim como a Convenção de Berna, mas não se consagra nela o direito moral

---

<sup>106</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2013, p. 99.

<sup>107</sup> PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio, *op. cit.*, p. 17.

<sup>108</sup> A Convenção Universal foi também revista em 1971, mesmo ano da última feita na Convenção de Berna. Os Estados Unidos, que inicialmente se juntaram aos demais países na Convenção Universal, acabaram se filiando ao regime de Berna em 1/3/1989, excluindo, entretanto, o art. “6 bis”, que preceitua o seguinte: “1) Independentemente dos direitos patrimoniais de autor, e mesmo depois da cessão dos citados direitos, o autor conserva o direito de reivindicar a paternidade da obra e de se opor a toda deformação, mutilação ou a qualquer dano à mesma obra, prejudiciais à sua honra ou à sua reputação. 2) Os direitos reconhecidos ao autor por força do parágrafo 1) antecedente mantêm-se, depois de sua morte, pelo menos até à extinção dos direitos patrimoniais e são exercidos pelas pessoas físicas ou jurídicas a que a citada legislação reconhece qualidade para isso. Entretanto, os países cuja legislação, em vigor no momento da ratificação do presente Ato ou da adesão a ele, não contenha disposições assegurando a proteção depois da morte do autor, de todos os direitos reconhecidos por força do parágrafo 1) acima, reservam-se a faculdade de estipular que alguns desses direitos não serão mantidos depois da morte do autor. 3) Os meios processuais destinados a salvaguardar os direitos reconhecidos no presente artigo regulam-se pela legislação do país onde é reclamada a proteção”.

<sup>109</sup> VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, pp. 107 e 108.

sobre suas obras. A proteção nela instituída não é automática<sup>110</sup> e compreende, em princípio, apenas a vida do autor e os vinte e cinco anos posteriores à sua morte<sup>111</sup>. No essencial, esta convenção se aproxima mais do sistema *copyright*.

Na área dos direitos conexos aos de autor, que são aqueles afetos aos artistas e intérpretes ou executantes, bem como os dos produtores de fonogramas e dos organismos de radiodifusão, tem-se a Convenção de Roma, de 1961<sup>112</sup>. Ainda conforme ensinamentos de Dário Moura Vicente<sup>113</sup>, esta convenção estabelece três princípios fundamentais: 1) o tratamento nacional, o qual é definido como o tratamento concedido pela legislação do Estado contratante onde a proteção é pedida aos artistas e produtores seus nacionais e aos organismos de radiodifusão nele sedeados<sup>114</sup>; 2) reconhecimento de certos direitos mínimos aos beneficiários da proteção por ela instituída; 3) só podem ser

---

<sup>110</sup> Artigo III, nº 1, da Convenção Universal:

1 - Qualquer Estado Contratante cuja legislação interna exija como condição para a protecção dos direitos dos autores o cumprimento de formalidades tais como o depósito, registo, menção, certificados notariais, pagamento de taxas e fabricação ou publicação no território nacional considerará satisfeitas tais exigências para qualquer obra protegida nos termos da presente Convenção publicada pela primeira vez fora do território deste Estado e cujo autor não seja seu nacional se desde a primeira publicação da referida obra todos os seus exemplares, publicados com a autorização do autor ou de qualquer outro titular dos seus direitos, tiverem levado o símbolo c, acompanhado do nome do titular do direito de autor e da indicação do ano da sua primeira publicação; o símbolo, o nome e o ano devem colocar-se de modo e em lugar tal que mostrem claramente que o direito de autor está reservado.

<sup>111</sup> Artigo IV, nº 2, da Convenção Universal:

2 - a) O prazo de protecção para as obras protegidas pela presente Convenção não poderá ser inferior ao período compreendendo a vida do autor e os vinte e cinco anos posteriores à sua morte.

<sup>112</sup> Foi a Convenção de Roma, promulgada no Brasil pelo Decreto 57.125, de 19/10/1965, que deu sustentação jurídica aos intérpretes, colocando-os ao lado dos organismos de radiodifusão e dos produtores fonográficos. Não deixa de ser curiosa a classificação feita na referida Convenção, porque, nas palavras da autoralista Eliane Y. Abrão, “coloca em um mesmo caldeirão jurídico pessoas tão distintas entre si como *pessoas físicas*, intérpretes vivas das obras do espírito, e *pessoas jurídicas* de grande porte econômico e tecnológico, via de regra, transnacionais. Os direitos dos artistas, por sua natureza pessoal, diferem dos demais titulares de direitos conexos, como os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão, de natureza tipicamente industrial. Mas convergem em um ponto: são todos partícipes de um mesmo segmento, o da indústria do espetáculo, do entretenimento” (ABRÃO, Eliane Y., 2007, *op. cit.*, p.4).

<sup>113</sup> VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, pp. 128 e 129.

<sup>114</sup> Artigo 2º da Convenção de Roma:

1. Para os fins da presente Convenção, entende-se por tratamento nacional e tratamento concedido pela legislação nacional do Estado contratante, onde a proteção é pedida:

- a) aos artistas intérpretes ou executantes seus nacionais, para as execuções realizadas, fixadas pela primeira vez ou radiodifundidas no seu território;
- b) aos produtores de fonogramas seus nacionais, para os fonogramas publicados ou fixados pela primeira vez no seu território;
- c) aos organismos de radiodifusão cuja sede social esteja situada no seu território para as emissões radiodifundidas pelos emissores situados nesse mesmo território.

2. O tratamento nacional será concedido nos termos da proteção expressamente garantida e das limitações expressamente previstas na presente Convenção.

exigidas nos Estados membros, como condição para o gozo dos referidos direitos, as formalidades especificadas na Convenção<sup>115</sup>.

Como direitos mínimos, estão conferidos aos artistas intérpretes ou executantes os direitos de radiodifundir e comunicar ao público as suas execuções, de fixar a execução não fixada e de reproduzir uma fixação da sua execução<sup>116</sup>; consagra-se também o direito a uma remuneração equitativa aos artistas, executantes e produtores de fonogramas publicados com fins comerciais<sup>117</sup>; a duração mínima de 20 anos da proteção instituída pela convenção<sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> Artigo 11 da Convenção de Roma:

Quando na sua legislação nacional um Estado contratante exigir o cumprimento de formalidades, como condição para proteção dos direitos dos produtores de fonogramas, dos artistas intérpretes ou executantes ou de ambos, em relação aos fonogramas, estas considerar-se-ão satisfeitas se todos os exemplares ou invólucros dos fonogramas publicados e existentes no comércio contiverem uma indicação constituída pelo símbolo (P) e pelo ano da primeira publicação, colocada de modo a indicar claramente que existe o direito de reclamar a proteção. Se os exemplares ou os invólucros não permitirem identificar o produtor ou o titular da licença concedida pelo produtor (pelo nome, marca ou outra designação apropriada), a menção deverá igualmente compreender o nome do titular dos direitos do produtor do fonograma. Além disso, se os exemplares ou os invólucros não permitirem identificar os principais intérpretes ou executantes, a menção deverá compreender também o nome do titular dos direitos dos artistas, no país onde se realizou a fixação

<sup>116</sup> Artigo 7, n.º 1, da Convenção de Roma:

1. A proteção aos artistas intérpretes ou executantes prevista na presente Convenção, compreenderá a faculdade de impedir:

- a) a radiodifusão e a comunicação ao público das suas execuções sem seu consentimento, exceto quando a execução utilizada para a radiodifusão ou para a comunicação ao público já seja uma execução radiodifundida ou fixada num fonograma;
- b) a fixação num suporte material sem seu consentimento, da sua execução não fixada;
- c) a reprodução sem seu consentimento de uma fixação da sua execução: i) se a primeira fixação foi feita sem seu consentimento; ii) se a reprodução for feita para fins diferentes daqueles para os quais foi dado o consentimento; iii) quando a primeira fixação, feita em virtude das disposições do artigo 15 da presente Convenção, for reproduzida para fins diferentes dos previstos nesse artigo

<sup>117</sup> Artigo 12 da Convenção de Roma:

Quando um fonograma publicado com fins comerciais ou uma reprodução desse fonograma forem utilizados diretamente pela radiodifusão ou para qualquer comunicação ao público, o utilizador pagará uma remuneração equitativa e única aos artistas intérpretes ou executantes ou aos produtores de fonogramas ou aos dois. Na falta de acordo entre eles, a legislação nacional poderá determinar as condições de repartição desta remuneração.

Dário Moura Vicente explicita que esta “regra não é, contudo, pacífica, pela dupla remuneração que implica. Talvez por isso, prevê-se a possibilidade de os Estados membro da Convenção formularem reservas a esse preceito, não o aplicando ou só o aplicando sob condição de reciprocidades (art. 16). Portugal fez esta reserva: *vide* art. 2.º do Decreto do Presidente da República n.º 168/99, de 22 de Julho” (VICENTE, DÁRIO Moura, 2008, *op. cit.*, p. 129).

<sup>118</sup> Artigo 14 da Convenção de Roma:

A duração da proteção a conceder pela presente Convenção não poderá ser inferior a um período de vinte anos: a) para os fonogramas e para as execuções fixadas nestes fonogramas, a partir do fim do ano em que a fixação foi realizada; b) para as execuções não fixadas em fonogramas, a partir do fim do ano em que se realizou a execução; c) para as emissões de radiodifusão, a partir do fim do ano em que se realizou a emissão.

Especialmente em face das evoluções tecnológicas e dos meios de comunicação, tornou-se necessária a adequação dos regimes jurídicos no âmbito internacional, que culminou na aprovação, em 1994 e 1996, de três diplomas fundamentais para o direito de autor: no âmbito da Organização Mundial do Comércio (OMC), o Acordo sobre Aspectos dos Direitos da Propriedade Intelectual relacionados ao Comércio (conhecido como *TRIPS – Agreement on Trade-Related Aspect of Intellectual Property Rights*), de 15/4/1994<sup>119</sup>; e, no âmbito da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI), o Tratado da OMPI sobre Direito de Autor e o Tratado da OMPI sobre Interpretação ou Execução e Fonogramas, ambos de 10/12/1996.

#### 2.4 Os sistemas jurídicos: *droit d’auteur* e *copyright*

Nos ensinamentos de Delia Lipszyc, o *copyright* anglo-americano – de orientação comercial, nascido do Estatuto da Rainha Ana, cujo regime jurídico é denominado objetivo, com enfoque principal na obra em si – de um lado, e o direito de autor – de orientação individualista, nascido dos decretos da Revolução Francesa, cujo regime jurídico é denominado subjetivo, focado na tutela do criador intelectual ou autor – de outro, formam a origem da moderna legislação sobre o direito autoral nos países de tradição jurídica baseada no *common law* e de tradição jurídica continental européia ou latina, respectivamente<sup>120</sup>.

O *common law* manteve a visão do sistema de privilégios, já que basicamente não foi afetado pela Revolução Francesa, sendo fundamentalmente utilitarista<sup>121</sup>. Conforme Oliveira Ascensão,

---

<sup>119</sup> Houve um forte empenho dos Estados Unidos em incorporar o acordo *TRIPS* na esfera da OMC, em razão da adoção internacional de sanções de natureza comercial como instrumento eficaz no combate da prática ilícita no terreno da propriedade intelectual (NETTO, José Carlos Costa, 2008, *op. cit.*, p. 60).

<sup>120</sup> LIPSZYC, Delia, *op. cit.*, p.35.

<sup>121</sup> “Neste ponto, aliás, a Constituição norte-americana limitou-se a repercutir a concepção fundamental que já informava o *Copyright Act* inglês de 1709 (em vigor desde 1710), também conhecido como *Estatuto da Rainha Ana*, em cujo preâmbulo se declarava expressamente ser seu propósito <<incentivar os homens cultos a comporem e escreverem livros úteis>>” (VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, p.57).

*Isto conduziu a uma certa materialização do direito de autor. A base do direito era a obra copiável; a faculdade paradigmática era a da reprodução (copyright). O copyright assenta assim principalmente na realização de cópias, de maneira que a utilidade económica da cópia passa a ser mais relevante que a criatividade da matéria a ser copiada<sup>122</sup>.*

Nos países do sistema romanístico do direito, por sua vez, o fundamento do direito de autor era a dignidade da criação intelectual, algo que respeita mais ao autor, pessoa dotada de criatividade, que propriamente à obra, sendo, assim, o objeto de proteção jusautorais neste sistema diverso do *copyright*.

Apresentando como uma das diferenças fundamentais entre os sistemas a questão da titularidade do direito de autor sobre as obras feitas por encomenda ou em execução de um contrato de trabalho, Dário Moura Vicente aponta que, nos de *droit d'auteur*, o direito de exclusivo sobre a obra intelectual é conferida ao criador dela; nos de *copyright*, a quem assume o risco financeiro inerente à sua criação<sup>123</sup>. Em outras palavras, o regime de direito de autor nos sistemas jurídicos continentais é caracterizado por um certo *favor auctoris*, e nos sistemas anglo-saxônicos, por um monopólio de exploração económica de uma obra fixada em suporte tangível, especialmente por aquelas pessoas responsáveis pelo investimento na sua criação, por tempo limitado e na medida do interesse do mercado consumidor.

Também o objeto de proteção difere nos dois sistemas. Enquanto a tradição jurídica romanista aponta para a proteção de expressões criativas do homem dotadas de originalidade<sup>124</sup>, o *copyright* protege expressões criativas do homem que não sejam copiadas de outra.

Outra importante marca distintiva é o reconhecimento pelo sistema romanístico do chamado direito moral do autor<sup>125</sup>, que é “o conjunto de faculdades que visam tutelar os interesses não patrimoniais do criador da obra a esta respeitantes, com a reivindicação da sua paternidade e a preservação da sua genuinidade e integridade”<sup>126</sup>. O sistema jurídico inglês e o norte-americano desconhecem semelhante direito.

---

<sup>122</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira. *Direito de Autor sem Autor e sem Obra*. in Revista de Direito das Novas Tecnologias (no prelo).

<sup>123</sup> VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, p.39.

<sup>124</sup> O grau de originalidade exigível, vale dizer, pode ser relativamente baixo mesmo nesse sistema (VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, p.41).

<sup>125</sup> Os direitos morais serão adiante apresentados de forma mais detalhada.

<sup>126</sup> VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, p.43.

Quanto aos direitos patrimoniais, tem-se outra distinção nos sistemas de *droit d'auteur* e de *copyright*. Nos primeiros, estão reservados ao criador da obra todas as formas de utilização e exploração econômica de sua obra por qualquer modalidade existente ou que venha a ser criada<sup>127</sup>. Nos segundos, ao contrário, enunciam-se taxativamente na lei as formas de utilização das obras intelectuais<sup>128</sup>.

As exceções aos direitos autorais e conexos estão tipificadas na lei através de uma enumeração exaustiva, nos sistemas *droit d'auteur*. Nos sistemas de *copyright*, as exceções resultam não apenas de regras legais específicas, sendo mais flexível e mais abrangente, em abstrato, que as regras continentais, “logo, mais favorável ao livre acesso do público aos bens culturais e à criação de novos bens intelectuais (mormente obras derivadas) a partir de obras protegidas”<sup>129</sup>.

Outra distinção importante refere-se aos direitos conexos, que são aqueles direitos exclusivos, vizinhos ao direito de autor, concedidos, nos sistemas de *droit d'auteur*, aos artistas e às entidades que fixam e difundem as suas apresentações: produtores de fonogramas e organismos de radiodifusão. Esta proteção tende a ser inferior à que é concedida aos autores pelo que respeita às suas obras. Nos sistemas de *copyright*, as apresentações dos artistas intérpretes e executantes, bem como o trabalho de fixação e divulgação das obras realizado pelos produtores de fonogramas e radiodifusores, são protegidas como obras pelo direito de autor.

Muito embora a tendência seja para um certo esbatimento das diferenças entre os dois sistemas, “dado que essa diversidade de concepções radica, em última análise, em diferenças filosóficas, culturais e econômicas, é de supor que ela subsistirá no futuro próximo”<sup>130</sup>.

---

<sup>127</sup> Artigo 29, inciso X, da LDA:

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

(...)

X- quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

Artigo 68.º, nº 1, do CDADC:

Artigo 68.º (Formas de utilização)

1 – A exploração e, em geral, a utilização da obra podem fazer-se, segundo a sua espécie e natureza, por qualquer dos modos actualmente conhecidos ou que de futuro o venham a conhecer.

<sup>128</sup> VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, p.45.

<sup>129</sup> VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, p. 49.

<sup>130</sup> VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, p. 61.

## 2.5 Conteúdo dos Direitos Autorais

Um dos traços mais relevantes dos direitos autorais é que as obras por ele protegidas carregam um aspecto patrimonial e um moral, que liga a obra ao autor, com fundamentos jurídicos distintos e regras jurídicas diversas. São dois feixes de direitos distintos que nascem para o autor quando da criação da obra<sup>131</sup>.

Cada bloco de direitos cumpre funções próprias, sendo que os direitos de cunho moral estão relacionados à defesa do autor enquanto criador intelectual e os de cunho patrimonial, à utilização econômica da obra, representando os meios pelos quais o autor dela pode retirar proventos pecuniários. No entanto, “são pares de um mesmo conjunto final, integrantes do mesmo complexo jurídico, intimamente ligados em qualquer utilização da obra, imprimindo, pois, essa noção a condição especial de que desfrutam os direitos autorais no âmbito dos direitos privados”<sup>132</sup>.

### 2.5.1 Direitos patrimoniais

Direito patrimonial é a nomenclatura utilizada para expressar genericamente a prerrogativa do autor sobre a utilização e exploração de sua obra intelectual. Da criação, o autor retira proveito econômico, de forma exclusiva, podendo dispor de tal direito em favor de outrem, se assim lhe aprouver<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> BRANCO, Sérgio. *A natureza jurídica dos direitos autorais*. Civilistica.com. Rio de Janeiro, a. 2, n. 2, abr.-jun./2013, p. 5.

<sup>132</sup> BITTAR, Carlos Alberto, *Direito de Autor*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008, p. 68. Gama Cerqueira, por sua vez, entende que o direito autoral é um direito puramente patrimonial, acrescentando que “não se trata nem de um direito de dupla natureza, nem de faculdades diversas de um mesmo direito, nem de aspectos diferentes de um direito único; mas de dois direitos diversos e independentes, o que explica a faculdade que tem o autor de alienar o seu direito patrimonial da maneira mais completa, conservando íntegro o relativo à sua personalidade, bem como a possibilidade de ser violado o direito de autor sem ofensa ao seu direito moral” (CERQUEIRA, João da Gama. *Tratado da Propriedade Industrial*. Vol I, 3ª Ed., 2ª Tiragem. Rio de Janeiro: Forense, 2012, p. 121).

<sup>133</sup> Oliveira Ascensão critica a colocação no núcleo do direito de autor o do “direito de utilizar a obra”, já que esta faculdade em si “nada tem de patrimonial. Até, tratando-se de obra literária ou artística, o direito de utilizar tem um caráter espiritual, parecendo integrar-se antes entre as faculdades pessoais”. (...) “O que a lei reserva ao autor são formas de utilização pública da obra” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, pp. 158 e 159).

O direito de exploração econômica está assegurado no artigo 5º, XXVII da CF/88<sup>134</sup> e na LDA, no artigo 22<sup>135</sup>. Idêntica previsão é encontrada no CDADC, no artigo 9.<sup>o</sup><sup>136</sup>.

Eliane Y. Abrão define os direitos patrimoniais como sendo “direitos exclusivos, porque dependem de prévia e expressa aprovação do autor e só dele, ou de quem o represente, para que possam ser reproduzidos, exibidos, expostos publicamente, transmitidos por meios mecânicos, eletrônicos ou digitais, armazenados, etc.”<sup>137</sup>.

A exploração econômica pode se dar de diversas formas, não exaustivas, haja vista que os direitos patrimoniais são reconhecidos pela lei genericamente. Conforme Delia Lipszyc, “Os direitos de exploração de que dispõe o autor são tantos quanto sejam as formas factíveis de utilização da obra, não somente no momento de criação da obra, mas durante todo tempo em que permaneça no domínio privado”<sup>138</sup>. Em outras palavras, o autor pode autorizar a utilização da obra por meios distintos e autônomos entre si: permitir a edição de um livro, autorizar a representação cênica ou mesmo a adaptação para o cinema.

A sua justificação está, em sua origem, no incentivo à produção cultural e valorização do autor criador, não sendo, contudo, possível ao autor exercer os direitos patrimoniais perpetuamente. A temporalidade, portanto, é mais uma das suas principais características. No caso do Brasil, o prazo é de 70 (setenta) anos e o início de cômputo de sua contagem varia de acordo com a espécie de obra.

Quanto à possibilidade de dispor de tal direito em favor de outrem, significa, em outras palavras, que o autor pode, de forma onerosa ou gratuita, transferir

---

<sup>134</sup> Artigo 5º, inciso XXVII, da CF/88:

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

(...)

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

<sup>135</sup> Artigo 22 da LDA:

Art. 22 - Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou.

<sup>136</sup> Artigo 9.º do CDADC:

Artigo 9.º (Conteúdo do direito de autor) 1 – O direito de autor abrange direitos de caráter patrimonial e direitos de natureza pessoal, denominados direitos morais.

<sup>137</sup> ABRÃO, Eliane Y.. *Direitos de Autor e Direitos Conexos*. São Paulo: Ed. do Brasil, 2002, p. 80.

<sup>138</sup> “*Los derechos de explotación de que dispone el autor son tantos como formas de utilización de la obra sean factibles, no solo en el momento de la creación de la obra, sino durante todo el tiempo en que ella permanezca en el dominio privado*”. LIPSZYC, Delia. *Derecho de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: Zavallía, 1993, p. 175. (tradução nossa)



a terceiro o direito de exploração da obra, seja através de licença, cessão ou de concessão dos direitos, ou por outra modalidade contratual. Tais negócios jurídicos são interpretados restritivamente e se presumem onerosos. E, ampliando a proteção dos criadores, a interpretação destes negócios faz-se em favor do autor.

Ao lado da possibilidade de alienação dos direitos patrimoniais, tem-se a de renúncia dos mesmos. Se ao autor é dado explorar economicamente a sua obra, também lhe é permitido deixar de fazê-lo, permitindo a terceiro, inclusive, a sua utilização gratuita. Outra característica que se pode apontar é a possibilidade de expropriação. Sendo assim, os direitos patrimoniais poderão ser penhorados ou gravados de outra forma.

Tradicionalmente, a norma legal e a doutrina brasileiras apontam para as seguintes espécies de utilização de obra literária, artística ou científica (rol não taxativo), para a qual é indispensável a autorização do seu autor: a reprodução, a distribuição e a representação ou comunicação<sup>139</sup>.

Cumpre salientar, quanto a última espécie acima referida, a conclusão a que chega Fernanda Amarante, de que “a representação diz respeito à execução direta ou por atos, como as encenações, a dança, ou mesmo pela sua projeção por

---

<sup>139</sup> Artigo 29 da LDA:

Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:

- I- a reprodução parcial ou integral;
- II- a edição;
- III- a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;
- IV- a tradução para qualquer idioma;
- V- a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;
- VI- a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;
- VII- a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;
- VIII- a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:
  - a) representação, recitação ou declamação;
  - b) execução musical;
  - c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos; d) radiodifusão sonora ou televisiva;
  - e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;
  - f) sonorização ambiental;
  - g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;
  - h) emprego de satélites artificiais;
  - i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;
  - j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;
- IX- a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;
- X- quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

satélites ou cabo”<sup>140</sup>, numa declarada indicação de que, pelo menos para boa parte da doutrina brasileira, a encenação é apenas uma forma de comunicação ao público de uma obra autoral que lhe é anterior.

### 2.5.2 Direitos morais

Embora criticada, Brasil e Portugal utilizam a denominação “direito moral”<sup>141</sup>, sendo o mesmo conceituado por Bruno Hammes como o direito que “protege o autor nas relações pessoais e ideais (de espírito) com a obra”<sup>142</sup>.

Sobre a evolução histórica do chamado “direito moral”, Antonio Chaves que:

*A defesa da integridade física, moral e social da personalidade humana passou da esfera do direito público para a do direito civil, onde encontrou ambiente mais propício para desenvolver-se em toda a sua plenitude, dando ensejo a que exercesse benéfica influência sobre o sistema geral dos direitos de autor, a tal ponto que ninguém contesta hoje em dia que a personalidade do autor, como tal, deva ser protegida independentemente da proteção usufruída pelo destino comercial da obra*<sup>143</sup>.

Elisângela Menezes afirma que “visa essa garantia legal proteger a moralidade da ligação entre criador e obra, possibilitando aos autores, em qualquer tempo, requerer a proteção do direito em favor de seus legítimos interesses de ordem não-patrimonial”<sup>144</sup>.

---

<sup>140</sup> AMARANTE, Fernanda Machado, *op. cit.*, p. 62.

<sup>141</sup> Oliveira Ascensão critica tal denominação. Para o autoralista, o termo “moral” é “impróprio e incorreto”. Impróprio, “pois há setores não-éticos no chamado direito moral e é incorreto, pois foi importado sem tradução da língua francesa. Aí se fala em pessoas morais, danos morais, direitos morais, e assim por diante. Mas no significado que pretende o qualificativo é estranho à língua portuguesa e deve, pois, ser substituído”. A denominação mais correta seria, portanto, “direitos pessoais de autor” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, pp. 129-130). A utilização da expressão “direito moral”, no presente trabalho, somente se dará, vale explicitar, por conta de ser essa nomenclatura adotada pela Lei de Direito Autoral.

<sup>142</sup> HAMMES, Bruno Jorge. *O Direito de Propriedade Intelectual*. 3. ed., Porto Alegre: Unisinos, 2002, p. 70.

<sup>143</sup> CHAVES, Antonio, *op. cit.*, p. 290.

<sup>144</sup> MENEZES, Elisângela Dias, 2007, *op. cit.*, p. 70.

Rodrigo Moraes conceitua o direito moral da seguinte maneira:

*(...) pluralidade de prerrogativas extrapatrimoniais que visam a salvaguardar tanto a personalidade do autor quanto a obra intelectual em si mesma, por ser esta uma projeção do espírito de quem a criou. Em outras palavras, é uma série de direitos de ordem não-patrimonial que visam a proteger criador e criação. Esta constitui um reflexo da personalidade daquele e, consequentemente, uma emanção de sua própria dignidade como pessoa humana*<sup>145</sup>.

A LDA prevê os chamados direitos morais no artigo 24<sup>146</sup>, e Portugal, nos artigos 56.º a 62.º do CDADC<sup>147</sup>. Embora sucessíveis algumas das faculdades dos chamados direitos morais, são os mesmos inalienáveis e irrenunciáveis, sendo certo que as faculdades pessoais previstas em lei são típicas: “o que a lei outorga, declarou-o expressamente”<sup>148</sup>.

Quanto a sua natureza jurídica, a doutrina discute se os direitos morais do autor seriam um direito de personalidade. Para Rodrigo Moraes, a resposta é sim, já que a obra intelectual é uma projeção da personalidade de seu criador<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> MORAES, Rodrigo, 2008, *op. cit.*, p.24.

<sup>146</sup> Artigo 24 da LDA:

Art. 24. São direitos morais do autor:

I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III - o de conservar a obra inédita;

IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

<sup>147</sup> Artigo 56.º do CDADC:

Artigo 56.º (Definição) Independentemente dos direitos de carácter patrimonial e ainda que os tenha alienado ou onerado, o autor goza durante toda a vida do direito de reivindicar a paternidade da obra e de assegurar a genuinidade e integridade desta, opondo-se à sua destruição, a toda e qualquer mutilação, deformação ou outra modificação da mesma e, de um modo geral, a todo e qualquer acto que a desvirtue e possa afectar a honra e reputação do autor.

<sup>148</sup> “O direito pessoal traz uma nítida marca protecionista. Se fôssemos pensar que todo o poder concebível, assente em considerações de defesa pessoal e independente de outorga da exploração econômica da obra, seria admitido por lei, agravaríamos a condição dos utentes” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 132.

<sup>149</sup> MORAES, Rodrigo, 2008, *op. cit.*, p. 25.

Adriano de Cupis também assim o classifica, acrescentando não se tratar de um direito natural, já que a sua existência é o ordenamento jurídico:

*Uma vez nascido, o direito moral tem caráter de essencialidade e, portanto, constitui verdadeiro direito da personalidade. De resto, já tínhamos visto a propósito do direito ao nome, a possibilidade de existir um direito essencial sem ser inato<sup>150</sup>.*

Carlos Alberto Bittar conceitua os direitos de personalidade da seguinte forma:

*São direitos reconhecidos à pessoa humana tomada em si mesma e em suas projeções na sociedade, previstos no ordenamento jurídico exatamente para a defesa de valores inatos do homem, como a vida, a higidez física, intimidade, a honra, a intelectualidade e tantos outros<sup>151</sup>.*

Não faltam, contudo, argumentos doutrinários que vão de encontro a tal tese. E não só no fato de não se tratar de um direito inato repousam as críticas. Sérgio Branco explicita que o fato gerador dos dois feixes de direitos garantidos aos criadores (patrimonial e moral) é a exteriorização da obra intelectual, ou seja, depende de um fator exógeno para existir, podendo sequer vir a existir, por inércia ou incapacidade do seu potencial titular. Todos os demais direitos da categoria designada “direitos da personalidade” encontram-se presentes, de maneira indissolúvel ao próprio titular, a exemplo do direito à privacidade, ao nome, à imagem<sup>152</sup>.

Para Denis Barbosa, a coessência moral do direito autoral tem abrigo no inciso IX e X do art. 5º da CF/88, “dispositivos gerais da tutela da expressão (o direito

---

<sup>150</sup> CUPIS, Adriano de. Os direitos da personalidade. Tradução de Afonso Celso Furtado Rezende. Campinas: Romana Jurídica, 2004, p.338.

<sup>151</sup> BITTAR, Carlos Alberto. *Os Direitos da Personalidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p.1.

<sup>152</sup> JUNIOR, Sergio Vieira Branco. *A Natureza Jurídica dos Direitos Autorais*. Civilistica.com. Rio de Janeiro, a. 2, n. 2, abr.-jun./2013, pp. 8 e 9. Adriano de Cupis, por sua vez, não vê em tal fato qualquer obstáculo para a classificação defendida, argumentando que: “(...) o fato de o direito moral de autor não ser inato, e de o seu fato constitutivo ser o mesmo que para o direito patrimonial de autor, não constitui argumento para negar a sua autonomia a respeito deste último, uma vez que, tendo embora a mesma origem, a sua vida segue regras próprias e distintas, correspondentes ao seu caráter de essencialidade. O sujeito adquire ao mesmo tempo, enquanto autor, o direito patrimonial e o direito moral de autor. Mas, como veremos, estes dois direitos cessam de existir a par quando o primeiro se destaca da pessoa” (CUPIS, Adriano de. Os direitos da personalidade. Tradução de Afonso Celso Furtado Rezende. Campinas: Romana Jurídica, 2004, p. 338.

de fazer pública a obra) e de resguardo da entretela moral da vida humana”<sup>153</sup>. Entretanto, para o autoralista, “não se pode deixar de notar a importantíssima noção de que direitos da personalidade previstos na Constituição e os direitos morais previstos na legislação autoral não são a mesma coisa”<sup>154</sup>.

Apresenta-se a seguir uma breve análise individual das hipóteses legais previstas na LDA<sup>155</sup>.

### **a) Direito à paternidade da obra**

O direito moral à paternidade da obra, direito pessoal por excelência<sup>156</sup>, se refere ao direito de o criador se proclamar, a qualquer tempo, autor da obra e ter seu nome a ela vinculado<sup>157</sup>.

É um direito que o mesmo não se transfere aos herdeiros, sendo possível apenas, a estes últimos, em nome do autor, pleitear o direito à menção da designação do seu criador, mas não herdar o direito à paternidade<sup>158</sup>.

---

<sup>153</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 68. Art. 5º: (...) IX – é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença; X – são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação.

<sup>154</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2013, p.68.

<sup>155</sup> Artigo 24 da LDA:

Art. 24. São direitos morais do autor:

I- o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

II- o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;

III- o de conservar a obra inédita;

IV- o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;

V- o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;

VI- o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;

VII- o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.

§ 1º Por morte do autor, transmitem-se a seus sucessores os direitos a que se referem os incisos I a IV.

<sup>156</sup> JUNIOR, Sergio Vieira Branco, 2013, *op. cit.*, p. 10.

<sup>157</sup> Oliveira Ascensão denomina a prerrogativa prevista no inciso II, do art. 24, da Lei de Direito Autoral como “direito à menção da designação” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 138).

<sup>158</sup> O Código Civil brasileiro de 1916, por absurdo, admitia a transferência da autoria. Nas palavras de Rodrigo Moraes, “a doutrina autoralista francesa, fonte de inspiração do legislador pátrio, já havia evoluído. O deputado revisor Arthur Lemos não acompanhou tal evolução, fazendo com que o CC-16, nesse aspecto, nascesse velho. A importação inconsequente de pensamento já ultrapassado na França

Pode-se concluir que este é um verdadeiro direito de personalidade: direito ao nome. Oliveira Ascensão leciona que:

*A atribuição originária dá ao criador o direito à paternidade da obra, que é um dos direitos pessoais do autor. É esse aliás o conteúdo do art. 25, I<sup>159</sup>, um pouco desfocado por o preceito pôr o acento na reivindicação, quando o deveria pôr no próprio direito de paternidade.*

(...)

*Por outro lado, há uma incidência de um dos direitos de personalidade, o direito ao nome, no art. 25, II<sup>160</sup>, que já conhecemos; ainda que se pudesse falar antes num direito amplo de identificação, pois o preceito não trata só da identificação pelo nome<sup>161</sup>.*

Por se tratar de direito de personalidade, o direito ao nome, em suas duas facetas<sup>162</sup> - direito de não atribuir pra si obra alheia (natureza negativa) e de mencionar o nome do autor na utilização de sua obra (natureza positiva) - é também perpétuo, devendo ser protegido até mesmo quando a obra entra em domínio público<sup>163</sup>.

#### **b) Direito ao ineditismo da obra**

O direito ao inédito pode ser traduzido como direito potestativo, pertencente única e exclusivamente ao criador, de apresentar ou não sua obra ao público, sendo uma derivação básica da tutela da personalidade.

Nesse sentido, Rodrigo Moraes:

---

consiste numa mancha inapagável na história do Direito Autoral brasileiro (MORAES, Rodrigo, 2008, *op. cit.*, p. 62).

<sup>159</sup> Atual artigo 24, I, da LDA:

Art. 24. São direitos morais do autor:

I – o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;

A redação anterior era a seguinte: “Art. 25: São direitos morais do autor: I – o de reivindicar, a qualquer tempo, a paternidade da obra”.

<sup>160</sup> Atual artigo 24, II, da LDA:

Art. 24. (...)

II- o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra.

O antigo artigo 25, II, tinha idêntica redação.

<sup>161</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 73.

<sup>162</sup> MORAES, Rodrigo, 2008, *op. cit.*, p. 58.

<sup>163</sup> No caso da obra caída em domínio público, competirá ao Estado a defesa da integridade e da autoria, conforme § 2º, do art. 24, da LDA:

§ 2º Compete ao Estado a defesa da integridade e autoria da obra caída em domínio público.

*Somente o autor – estando ele vivo e consciente – é capaz de decidir se, quando e como a sua obra pode ser comunicada ao público. Ninguém pode substituí-lo nessa delicada decisão. Trata-se de poder discricionário. Só ele, autor, é capaz de dizer, no tempo que lhe aprouver, se o seu processo de gestação intelectual terminou. Caso positivo, poderá cortar o cordão umbilical do ineditismo que o liga à sua obra, tornando-a acessível ao público pela primeira vez. Caso contrário, ainda no seu inteiro alvedrio, poderá, durante toda a vida, conservá-la recôndita. Só o autor, portanto, poderá dizer se a sua obra está ou não em estado prematuro e qual é o momento propício para a sua divulgação<sup>164</sup>.*

Veja-se que aos sucessores não cabe decidir sobre a publicação ou não de uma obra intelectual, uma vez que estes não são titulares dos direitos autorais. Cabe aos herdeiros, apenas, cumprir a vontade – se manifestada - do autor. Nas palavras de Oliveira Ascensão, “[o] único conteúdo imaginável do direito ao inédito seria aqui o controlo da divulgação ou não por terceiros”<sup>165</sup>. Acrescentando que, numa hipótese muito restrita – quando o autor tiver cedido os direitos patrimoniais sobre determinada obra, ter ainda imposto a divulgação da mesma ao titular de tal direito e este não o faz – os herdeiros terão legitimidade para exigir a divulgação.

Luiz Francisco Rebello, em comentário ao art. 70º do Código do Direito de Autor de Portugal, diz que:

*Assim como não será lícito divulgar post mortem uma obra que o seu criador tenha expressamente repudiado, ou em relação à qual haja exercido o direito de retirada previsto no artigo 62º, nem, tendo fixado uma data antes da qual não deve ser divulgada (como acontece com frequência no caso de diários e memórias), será lícito antecipar a sua publicação, afigura-se-nos que, não havendo dúvidas sobre qual a vontade do criador, os seus sucessores estão obrigados a respeitá-la, não se aplicando nesse caso o disposto no n. 1 deste artigo<sup>166</sup>.*

Por outro lado, se o autor silenciou quanto à vontade de publicação ou não de uma determinada obra, caberá aos herdeiros decidir o seu destino. Neste caso, contudo, exercem os herdeiros direitos patrimoniais e não pessoais, uma vez que o que estará em pauta é o direito de explorar a obra, sendo a divulgação o único caminho possível para que isso ocorra.

<sup>164</sup> MORAES, Rodrigo, 2008, *op. cit.* p. 118.

<sup>165</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.* p. 276.

<sup>166</sup> REBELLO, Luiz Francisco. *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*. 3ª Ed. Âncora Editora, 2003, p. 118. O n. 1 do art. 70º do CDADC dispõe o seguinte: “Cabe aos sucessores do autor decidir sobre a utilização das obras deste ainda não divulgadas nem publicadas”.

É que o direito ao inédito é o ponto de partida para a exploração econômica de uma determinada obra. De fato, os direitos patrimoniais são decorrentes do exercício potestativo do autor de divulgar e comercializar sua obra. Nas palavras de Oliveira Ascensão, “quando publicam ou não publicam, os herdeiros não asseguram com isso a tutela de direitos pessoais, que lhes caibam como criadores intelectuais. A sua personalidade não está implicada na divulgação”.<sup>167</sup>

### **c) Direito à integridade da obra**

O autor - ou seus sucessores - poderá opor-se a modificações ou prática de atos que possam prejudicar a obra ou atingir a reputação ou honra do seu criador. São aspectos pessoais que justificam tal proteção legal, sem que isso signifique, vale dizer, uma soberania do autor sobre a utilização da obra. Nem todas as modificações, como se vê, poderão ser consideradas violações à integridade da obra<sup>168</sup>.

Mesmo que a obra caia em domínio público, poderá o autor reivindicar tal direito, haja vista que a honra e a reputação devem permanecer resguardados. De fato, as transformações efetuadas numa determinada obra, ainda que tenham sido autorizadas, encontram limites na preservação de verdadeiro direito de personalidade.

É o que conclui Sergio Branco, afirmando que “aqui, portanto, um direito moral de autor ao qual a eventual classificação de direito de personalidade pode ser igualmente atribuída”<sup>169</sup>.

### **d) Direito de modificar a obra**

O direito modificar a obra está visivelmente relacionado com as hipóteses de exploração econômica citadas no artigo 29 da LDA. “Apesar de ser um

---

<sup>167</sup> Oliveira Ascensão prossegue: “Portanto, também neste domínio, não alteramos a conclusão anterior. Os herdeiros, ou agem como continuadores do *de cuius* ou como titulares de direitos patrimoniais. Em caso nenhum são porém adquirentes derivados de direitos pessoais” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, pp. 279-280).

<sup>168</sup> Sem dúvida, estará em jogo um critério valorativo de difícil aplicação, mas há que se insistir no caráter ético dos direitos à integridade. “O que não se pode é encobrir sob alegações morais uma questão vulgar de interesses patrimoniais” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 144).

<sup>169</sup> JUNIOR, Sergio Vieira Branco, 2013, *op. cit.* p. 16.



direito pessoal, tem forte cunho patrimonial, podendo ser transferido a terceiros”<sup>170</sup>, ainda que para o autor o direito continue existindo, em concorrência.

Não pode, contudo, ser transmitido aos sucessores, já que estes não se convertem em autores, não podendo agir como se fossem, modificando a obra.

No entendimento de Sérgio Branco, não pode este direito ser considerado direito de personalidade. Trata-se de direito que pode ser transmitido a terceiro, com valor econômico, sendo que o objetivo da LDA é proteger o autor que transfira na íntegra o direito patrimonial sobre a obra, fazendo-o conservar consigo o direito de modificá-la.

#### **e) Direito de retirar a obra de circulação**

Trata-se de direito personalíssimo a ser exercido pelo autor, não se transferindo aos herdeiros, considerado por Oliveira Ascensão um poder particularmente gravoso<sup>171</sup>.

No entanto, conforme se depreende do texto legal, é um direito condicionado, já que o autor somente poderá exercer o direito de modificar a obra se a sua circulação *quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação ou imagem*.

Trata-se aqui mais uma vez de proteção a verdadeiros direitos de personalidade, quais sejam, honra e imagem do autor, que, por vezes, entram em choque com o legítimo exercício dos direitos patrimoniais por terceiros, em consequência de uma aquisição lícitamente operada. A lei ressalva, para estas situações, a indenização de terceiros<sup>172</sup>.

Este direito de retirada é a outra face do direito ao inédito, pois, como regra, somente nasce quando se extinguir o direito ao inédito. Entretanto, pode haver direito de retirada em relação a obras inéditas, quando, por exemplo, o autor já contratou com terceiro a divulgação da obra e se arrepende antes mesmo da divulgação.

---

<sup>170</sup> JUNIOR, Sérgio Vieira Branco, 2013, *op. cit.* p. 17.

<sup>171</sup> Chamado de direito de arrendimento, em outras ordens jurídicas. (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op.cit.*, p. 135).

<sup>172</sup> Artigo 24, §3º, da LDA:

§ 3º Nos casos dos incisos V e VI, ressalvam-se as prévias indenizações a terceiros, quando couberem.

Se exercesse o direito ao inédito, o utente não teria direito a indenização, pois não há previsão legal, no particular. Assim é que, nessas hipóteses, exercerá o autor o direito de retirada, pagando, se for o caso, a devida indenização<sup>173</sup>.

#### **f) Direito de ter acesso a exemplar único e raro de sua obra**

É tratado como um direito personalíssimo, já que não pode ser exercido pelos herdeiros, tendo como objetivo preservar a sua memória, conservar a obra ou mesmo explorá-la economicamente. Apesar de ser um direito pessoal, também não conta com as características dos direitos de personalidade, afinal, não nasce com o autor e depende de um evento externo, não servindo à proteção de qualquer aspecto de sua personalidade<sup>174</sup>.

Sérgio Branco faz uma consideração quanto ao princípio constitucional da função social da propriedade. É que este princípio autorizaria o acesso ao suporte físico das obras intelectuais ainda que a obra em si estivesse em domínio público. A antecipação dos efeitos do domínio público não seria, portanto, prejudicial ao autor uma vez que, por conta da função social da propriedade, ele ainda teria direito de acesso à obra<sup>175</sup>.

## **2.6 Do objeto da proteção**

No campo do Direito Autoral, a definição do objeto da proteção não é exata. “Protege-se a obra, ou as faculdades sobre, ou os direitos sobre ela, ou...”<sup>176</sup>.

---

<sup>173</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, pp. 137 e 138.

<sup>174</sup> JUNIOR, Sérgio Vieira Branco, 2013, *op. cit.* p. 18. Rodrigo Moraes critica a inclusão do direito de acesso à obra no rol dos direitos morais (Moraes, Rodrigo, 2008, *op. cit.*, pp. 188 e 189).

<sup>175</sup> JUNIOR, Sérgio Vieira Branco, 2013, *op. cit.* p. 18.

<sup>176</sup> “Quase nada em matéria de direito de autor é pacífico, inclusive – por mais incrível que possa parecer – o conteúdo de seu objeto e os critérios que devem ser preenchidos para que seja atribuída proteção. (...) Mas a obra está sempre presente e isso é um dos pontos indiscutíveis. (...)” (BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco. *O Contributo mínimo na propriedade intelectual: Atividade Inventiva, Originalidade, Distinguibilidade e margem mínima*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010, p.319. “O Contributo Mínimo em Direito de Autor. O mínimo grau criativo para que uma obra seja protegida; contornos e tratamento jurídico no direito internacional e no direito brasileiro”).

Consoante ensinamento de Oliveira Ascensão, afirmar que o direito de autor recai sobre a obra, que ficaria, pois, afeta ao autor, é demonstrar que se desconhece a essência da obra intelectual, “se destina a todos e não suporta atribuições exclusivas”<sup>177</sup>. Com efeito, a norma não proíbe a todos qualquer utilização da obra, mas somente as utilizações que estejam ligadas a formas de exploração econômica da obra. Assim é que se conclui que o campo reservado de atuação do autor é o objeto imediato do direito autoral; a obra literária ou artística é o objeto mediato do exclusivo de exploração econômica.

Nas palavras do ilustre autoralista:

*(...) a relação entre o titular e o objeto não se reduz àquela que se manifesta entre a pessoa e a coisa nos direitos reais. Não é preciso que o direito recaia sobre o bem para que se deva dizer que esse bem é objeto. Basta que o bem seja o ponto de referência dos poderes que se atribuem a um sujeito, funcionalmente unificados na afetação de um bem àquele sujeito*<sup>178</sup>.

Sendo objeto mediato ou imediato, de qualquer modo, a obra atua consensualmente como personagem principal desses direitos. Entretanto, a lei que regulamenta a matéria no Brasil e as convenções internacionais que o Brasil é signatário se referem a “criações do espírito” ou “obras literárias, artísticas e científicas”, mas não dizem o que são tais coisas.

Tanto a LDA quanto o CDADC apresentam uma lista das obras protegidas, mas esta é meramente exemplificativa<sup>179</sup>. Assim, desde que preenchidos certos requisitos, determinada obra<sup>180</sup> pode ser abrangida pela proteção autoral.

---

<sup>177</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2008, *op. cit.*, 2007, p. 610.

<sup>178</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira. *op. cit.*, 2007, p. 611.

<sup>179</sup> Artigo 7º da LDA:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; II - as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza; III - as obras dramáticas e dramático-musicais; IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; V - as composições musicais, tenham ou não letra; VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas; VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência; XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova; XII - os programas de computador; XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição

Observe-se que o que recebe proteção é a expressão do autor e não a ideia ou o objeto em si. Nas palavras de Denis Barbosa:

*Para que haja “criação intelectual” é preciso que o resultado da produção intelectual seja destacado do seu originador, por ser objetivo, e não exclusivamente contido em sua subjetividade; e, além disso, que tenha uma existência em si, reconhecível em face do universo circundante.(...) <sup>181</sup>.*

É o que também leciona Delia Lipszyc:

*O direito de autor protege a expressão formal do desenvolvimento do pensamento, outorgando ao criador direitos exclusivos de caráter patrimonial de publicação, difusão e reprodução da obra e direitos de caráter pessoal. O direito de autor defende a criação de obras. Se se outorgassem direitos exclusivos sobre as idéias, consideradas em si mesmas, se obstaculizariam sua difusão e com isso se impediria o desenvolvimento da criatividade intelectual <sup>182</sup>.*

---

de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual. § 1º Os programas de computador são objeto de legislação específica, observadas as disposições desta Lei que lhes sejam aplicáveis. (...).

Artigo 2º CDADC:

Artigo 2.º (Obras originais) – As criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, quaisquer que sejam o gênero, a forma de expressão, o mérito, o modo de comunicação e o objectivo, compreendem nomeadamente: a) Livros, folhetos, revistas, jornais e outros escritos; b) Conferências, lições, alocuções e sermões; c) Obras dramáticas e dramático-musicais e a sua encenação; d) Obras coreográficas e pantomimas, cuja expressão se fixa por escrito ou por qualquer outra forma; e) Composições musicais, com ou sem palavras; f) Obras cinematográficas, televisivas, fonográficas, videográficas e radiofónicas; g) Obras de desenho, tapeçaria, pintura, escultura, cerâmica, azulejo, gravura, litografia e arquitectura; h) Obras fotográficas ou produzidas por quaisquer processos análogos ao da fotografia; i) Obras de artes aplicadas, desenhos ou modelos industriais e obras de design que constituam criação artística, independentemente da protecção relativa à propriedade industrial; j) Ilustrações e cartas geográficas; l) Projectos, esboços e obras plásticas respeitantes à arquitectura, ao urbanismo, à geografia ou às outras ciências; m) Lemas ou divisas, ainda que de carácter publicitário; se se revestirem de originalidade; n) Paródias e outras composições literárias ou musicais, ainda que inspiradas num tema ou motivo de outra obra.

<sup>180</sup> Não basta, portanto, que seja obra para que seja protegida. De acordo com a literatura jurídica e a jurisprudência, alguns requisitos devem estar presentes, como “originalidade”, “criatividade”, “esteticidade” e congêneres, ou seja, deve haver algo a mais que a simples criação a justificar a concessão de um direito exclusivo ao autor. (BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco, 2010, *op. cit.*, p. 321). Segundo Oliveira Ascensão, o direito de autor existe para “premiar a criatividade”, acrescentando que “[j]ustamente porque é necessário que haja um mínimo de criatividade, não se pode prescindir de um juízo de valor. A proteção é a contrapartida de se ter contribuído para a vida cultural com algo que não estava até então ao alcance da comunidade. Terá de haver assim sempre critérios de valoração para determinar a fronteira entre a obra literária ou artística e a atividade não criativa” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 52).

<sup>181</sup> (BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 272)

<sup>182</sup> “El derecho de autor protege la expresión formal del desarrollo del pensamiento, otorgando al creador derechos exclusivos de carácter patrimonial a la publicación, difusión e reproducción de la obra y derechos de carácter personal. El derecho de autor propugna la creación de obras. Si se otorgaran derechos exclusivos sobre las ideas consideradas em si mismas, se obstaculizaría su difusión y con ello se impediría el desenvolvimiento de la creatividad intelectual” (LIPSYC, Délia. *op. cit.* p. 62).

Além disso, “a criação é uma “*realidade incorpórea*” e sua tutela legal como regra independe de qualquer fixação (...). Portanto, a tutela legal incide sobre uma criação que foi concretizada e manifestada por qualquer meio que seja perceptível pelos sentidos humanos”<sup>183</sup>.

Quanto às características identificadoras<sup>184</sup>, e seguindo o posicionamento de Carolina Ramos, tem-se 7 (sete) requisitos para a proteção de um objeto pelo Direito de Autor brasileiro<sup>185</sup>, são eles: i) seu originador será pessoa natural; ii) o resultado final será imputado a tal originador; iii) o objeto será uma criação intelectual (objetivada); iv) essa criação será exteriorizada, de forma possível a ser objeto de comunicação (ou, algumas vezes, de fixação); v) não haver proibição legal à apropriação; vi) a obra ser nova, no sentido de não ser uma cópia preexistente; vii) ser dotada de um grau mínimo de criatividade, de forma a justificar a exclusividade autoral (contributo mínimo)<sup>186</sup>.

Vale notar que, segundo o posicionamento adotado, o sujeito e a criação devem preencher os requisitos, em razão da complexidade do objeto da proteção jusautoral. Nas palavras de Manoel J. Pereira dos Santos:

*A questão da autoria pressupõe a análise da relação entre determinada criação intelectual e seu criador, ou seja, o sujeito de onde deriva diretamente a obra, objeto de sua atividade. Criação e obra são termos com significados distintos, sendo aquele mais amplo do que este. Embora o Legislador nacional se refira ao objeto do Direito de Autor como sendo a “criação do espírito”, a criação intelectual só recebe proteção legal quando é exteriorizada e concretizada, transformando-a em obra intelectual.*

*Por outro lado, a noção de obra não é única nem tão objetiva como pode parecer à primeira vista. (...)*

---

<sup>183</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 272.

<sup>184</sup> Cumpre destacar que “...não há um consenso em matéria de direito de autor a respeito de quais são os requisitos que devem ser necessariamente preenchidos para que uma criação faça jus a essa proteção e ao título do *obra*. (...) Entretanto os requisitos para proteção do direito de autor não são somente muito úteis mas também fazem parte do âmago do direito de autor, pois são eles que irão dizer o que é protegido e o que não é.” (BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco, 2010, *op. cit.*, p. 443).

<sup>185</sup> “No caso do direito de autor, devem preencher os requisitos tanto o sujeito criador (autor) quanto o objeto da criação (obra). Isso porque o objeto da criação se materializa através de seu criador que, para ser autor, já deve possuir determinadas características antes mesmo de criar. Após, a criação em si também deve seguir determinados padrões para poder ser considerada obra e, assim, fazer jus a tal proteção por direito de autor” (BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco, 2010, *op. cit.*, p. 444).

<sup>186</sup> BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco, 2010, *op. cit.*, p. 434 e ss..

*Da mesma maneira, a noção de autoria também é ampla e sujeita a diferentes interpretações, dependendo se sua definição é formulada no campo da estética ou no domínio público. (...)*

*(...) Do ponto de vista da doutrina desse ramo do Direito, a autoria está necessariamente vinculada a uma determinada forma de expressão. Portanto, criador e autor não são termos sinônimos da mesma forma como não o são criação e obra intelectual<sup>187</sup>.*

### **i) Autor = pessoa natural**

O criador é necessariamente uma pessoa humana. Oliveira Ascensão, discorrendo sobre as criações dos programas de computador, acaba por concluir que o direito de autor “pressupõe necessariamente a criação humana, e por isso se prolonga através de um direito moral ou pessoal de autor”<sup>188</sup>.

Este primeiro critério é pertinente, uma vez que, embora pareça absurdo, já se suscitou debate jurídico sobre criação de obras artísticas por primatas<sup>189</sup>.

A pessoa jurídica poderá ser sujeito de Direito Autoral apenas por ficção legal<sup>190</sup>, que lhe atribui titularidade originária<sup>191</sup>, como nas hipóteses de obra criada por componentes da pessoa jurídica ou pelos seus prepostos. Entretanto, mesmos nessas

---

<sup>187</sup> Manoel J. Pereira dos Santos *apud* BARBOSA, Denis Borges, 2013, pp. 19-20.

<sup>188</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.* p. 664.

<sup>189</sup> MENEZES, Elisângela Dias, 2007, *op. cit.*, p. 44.

<sup>190</sup> “Da mesma forma que uma pessoa jurídica, como entidade abstrata, fictícia, não pode por si mesma cometer um crime ou ter um filho, não pode conceber nem gerar uma obra intelectual” (CHAVES, Antonio, 1995, *op. cit.*, p. 197). Nesse mesmo sentido, Elisângela Menezes leciona que “(...) apenas o homem, enquanto ser intelectualizado e de existência física, é que pode criar. As pessoas jurídicas, embora possuam alguns atributos jurídicos inerentes ao ser humano, tais como nome e patrimônio, não são dotadas, por si mesmas, de criatividade e expressão artística (MENEZES, Elisângela Dias, *op. cit.*, p. 49). Ivana Crivelli, ao defender que a legislação autoral brasileira afastou a anomalia de atribuição de autoria à pessoa jurídica, afirma ainda que “(...) a intenção do legislador de 1988 parece não ser tutelá-lo por sua contribuição organizativa criativa, e sim em função da iniciativa empresarial em face do reconhecimento do investimento do ente empresarial” (CRIVELLI, Ivana C6. *Direitos Autorais na Obra Cinematográfica. O delineamento da autoria e da titularidade de exploração comercial da obra audiovisual no universo contratual*. São Paulo: Letras Jurídicas, 2008, pp. 153-155).

<sup>191</sup> “Art. 11. Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica. Parágrafo único. A proteção concedida ao autor poderá aplicar-se às pessoas jurídicas nos casos previstos nesta Lei”. Tal situação é também encontrada no ordenamento jurídico português, no artigo 27º do CDADC. “Artigo 27º (Paternidade da Obra): 1 – Salvo disposição em contrário, autor é o criador intelectual da obra. 2 – Presume-se autor aquele cujo nome tiver sido indicado como tal na obra, conforme o uso consagrado, ou anunciado em qualquer forma de utilização ou comunicação ao público. 3 – Salvo disposição em contrário, a referência ao autor abrange o sucessor e o transmissário dos respectivos direitos.” Nem todas as legislações, contudo, prevêm a possibilidade de a pessoa jurídica ser detentora de direitos autorais, a exemplo da lei Alemã.

hipóteses, os criadores intelectuais serão sempre pessoas humanas, nunca animais ou máquinas<sup>192</sup>.

## **ii) Imputação pelo resultado final da criação**

A pessoa deve ter imputação pelo resultado final de uma obra, não podendo esta decorrer de um mero acaso<sup>193</sup>.

Oliveira Ascensão comenta sobre esse aspecto quando afirma que “se alguém deixa uma câmara de filmar aberta sobre o público, o filme daí resultante não é uma obra, é a tradução servil da realidade, sem haver marca pessoal da captação”<sup>194</sup>. Por óbvio, referindo-se a um filme sem qualquer edição ou modificação das imagens captadas.

## **iii) criação objetivada**

Segundo o Dicionário Aurélio, criar significa “dar existência”, “dar o ser a”, “gerar”. A criação objetivada consiste exatamente em dar existência a algo que antes não existia<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> A doutrina brasileira encontra algumas vozes dissonantes, no particular. Antonio Morato afirma que toda base referente à negação da condição de autora à pessoa jurídica foi construída anteriormente à teoria da realidade e calcada na teoria da ficção, que estaria hoje superada (MORATO, Antonio Carlos, *op. cit.*, p. XX). Acrescenta que, “[a]o proporcionar meios para que ocorresse a criação da obra, o organizador (e nesse sentido abarcamos tanto a pessoa física quanto a pessoa jurídica) também criaria, mas não no sentido tradicional do termo (que envolve a criação como um ato passível de ser realizado apenas por pessoa física). Em razão disso, propomos uma divisão entre a autoria subjetiva e a autoria objetiva, na qual estaria justificada a atribuição de direitos autorais (tanto patrimoniais quanto morais) à pessoa jurídica” (MORATO, Antonio Carlos, *op. cit.*, p. XXI). Defende ainda o mesmo autor que “(...) a negação da pessoa jurídica enquanto autora não pode constituir um dogma do Direito de Autor, independente do texto legal no qual nos fundamentamos, sob pena de imobilizarmos a evolução teórica de tal disciplina, não apenas quanto ao seu objeto, mas também quanto aos seus sujeitos” (MARONATO, Antonio Chaves, 1995, *op. cit.*, p.31).

<sup>193</sup> Denis Barbosa afirma que “(...) quem cria, em qualquer campo ou forma, deve ter sua intervenção reconhecida pela imputação necessária do ato inaugural ao originador” e que “(...) a atribuição – o ato de nomeação ou paternidade de uma criação ao seu originador – é o resultado dessa ato de imputação, que tem em particular enormes repercussões em Propriedade Intelectual, mesmo nos sistemas onde inexiste um direito “moral correspondente”. (BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, pp.227 e 229).

<sup>194</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 51.

<sup>195</sup> BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco, 2010, *op. cit.*, p. 450.

#### **iv) criação exteriorizada**

Não basta, contudo, a criação da obra, o autor deve exteriorizá-la<sup>196</sup>, até porque no direito de autor é justamente a forma expressiva que é protegida, não o seu conteúdo.

A criação poderá ser protegida depois de expressada, mesmo que não tenha sido fixada em nenhum suporte<sup>197</sup>. Vale dizer que exteriorização é a concretização formal, não a sua divulgação<sup>198</sup>.

Este é o marco do momento em que uma obra passa a ser tida como protegida e seu autor adquire as faculdades sobre ela, se esta passar pelas três etapas adiante explicitadas como características identificadoras, requisitos ligados à própria criação.

#### **v) da ausência de proibição legal para a apropriação**

Para entrar no campo autoral, além de um filtro positivo, ou seja, certas características a obra e o sujeito criador devem possuir, é preciso passar por um filtro negativo específico<sup>199</sup>.

O Brasil, assim como Portugal, adota esse modelo de rol negativo: verdadeiras proibições legais de determinadas criações serem protegidas pelo Direito Autoral, cujo exemplo maior é a proibição de proteção de ideias.

*Com efeito, criando o Direito de Autor um monopólio em proveito do criador, direito este que é sancionado com vigor, tornar-se-ia paralisante tolerar que esta tutela recaísse sobre as ideias; as criações seriam entravadas pela necessidade de requerer a autorização dos pensadores: pode-se imaginar, por exemplo, que, no domínio científico, toda narração*

---

<sup>196</sup> “Assim, mais um exemplo, se uma pessoa cria uma música, com início, meio e fim, tempo, arranjos etc., mas só a canta mentalmente, não a vocaliza. Outro: uma pessoa cria um poema mentalmente, com todos os versos e estrofes, e o memoriza, mas não o profere. Em ambos os casos, houve criação? Sim! Mas a criação pura, para fins de proteção autoral, não basta. É necessário que haja também a sua exteriorização” (BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco, 2010, *op. cit.*, p. 450).

<sup>197</sup> No sistema *copyright*, não são aceitas como obras protegidas as expressões. Como requisito para proteção, exige-se a fixação de determinada obra em algum suporte. A Convenção de Berna deixa a critério do direito interno dos Estados-unionistas a exigência ou não da fixação da obra para proteção.

<sup>198</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira. *op. cit.*, 2007, p. 50.

<sup>199</sup> BARBOSA, Denis Borges. *Do direito de propriedade intelectual das celebridades*, dezembro/2011, p. 40.



*dos progressos seria difícil por que elas imporiam a concordância dos pensadores, dos quais as ideias seriam a base das descobertas*<sup>200</sup>.

Não se está falando em limitação ou exceção ao direito autoral, já que não se excepciona ou nem se limita o que nem sequer se inclui.

#### **vi) novidade**

Apenas o que é novo, ou seja, que não é igual a nenhuma obra anterior, poderá ser protegido pelo direito de autor. “É a “criação”, não a cópia, ou uso de algo existente, que dá origem à proteção”<sup>201</sup>.

Denis Barbosa aponta a novidade como um “(...) requisito constitucional para a propriedade intelectual, em todas as suas formas”. E prossegue: “Só se pode conceber uma exclusiva, em tensão com a liberdade de concorrência (e à liberdade de acesso à informação) se não se subtrai, por pilhagem, ao domínio comum (ou, se seu objeto já está apropriado por terceiros, sem atentar contra o direito constituído)”<sup>202</sup>.

#### **vii) contributo mínimo**

Contributo mínimo é “(...)o *mínimo grau criativo* que determinada criação deve possuir para fazer jus a proteção por direito de autor”<sup>203</sup>.

Tem-se que a definição do que é obra, questão complexa e pouco explorada no âmbito do direito de autor<sup>204</sup>, pressupõe a presença do contributo mínimo. Denis Barbosa, designando este requisito como *originalidade*, diz que “(...) não é o simples suor do trabalho ou custo do investimento que merece exclusiva; é preciso que a criação intelectual represente uma contribuição objetiva à sociedade *como aporte intelectual*”<sup>205</sup>.

---

<sup>200</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2011, p. 41.

<sup>201</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 294.

<sup>202</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 293.

<sup>203</sup> BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco, 2010, *op. cit.*, p. 325.

<sup>204</sup> Não saber identificar uma obra é não saber responder se determinada criação é ou não protegida pelo direito de autor (BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco, 2010, *op. cit.*, pp. 460-461).

<sup>205</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 238).

Considerando que a lei traz apenas um rol enumerativo daquelas expressões protegidas pelo direito autoral, cada vez mais se postula proteção a novas criações, desde roupas, slogans, objetos de consumo em geral etc.<sup>206</sup>. Em crítica a esta situação, diz Oliveira Ascensão que “[a] expansão da cultura de consumo e os meios de comunicação de massa fizeram deslocar o centro de gravidade de criação literária e artística para obras de reduzido grau de criatividade”<sup>207</sup>.

Nas palavras de Carolina Ramos, “[o] contributo mínimo, assim como o tempo de proteção e as “limitações”, encontra-se no cerne do balanceamento – entre o exclusivo autoral e o acesso à cultura – justificador do direito de autor”<sup>208</sup>.

Não há, entretanto, nem mesmo na doutrina pátria ou estrangeira, critérios objetivos para a identificação do contributo mínimo, que, em verdade, teriam de ser determinados levando em conta o tipo de obra.

## 2.7 Quem é o autor?

Questão tão central como esta aparece como jurídica e factualmente difícil de determinar, uma vez que doutrina e jurisprudência pátrias pouco se debruçam sobre a definição de autor<sup>209</sup>.

---

<sup>206</sup> Precedente Judicial: PROCESSUAL CIVIL. RECURSO ESPECIAL. AÇÃO REPARATÓRIA. LEI DE DIREITOS AUTORAIS INAPLICÁVEL À LIDE. ART. 8º DA LEI N. 9.610/1998. IDEIAS, MÉTODOS E PROJETOS NÃO SÃO PASSÍVEIS DE PROTEÇÃO AUTORAL. 1. Ação de reparação distribuída em 08.03.2002, da qual foi extraída o presente recurso especial, concluso ao Gabinete em 16.01.2014. 2. Cinge-se a controvérsia em saber se o projeto desenvolvido pela recorrente fora plágio daquele idealizado pelo recorrido. 3. O art. 8º da Lei n. 9.610/1998 veda, de forma taxativa, a proteção como direitos autorais de ideias, métodos, planos ou regras para realizar negócios. Nessa linha, o fato de uma ideia ser materializada não a torna automaticamente passível de proteção autoral. Um plano, estratégia, método de negócio, ainda que posto em prática, não é o que o direito do autor visa proteger. Assim, não merece proteção autoral ideias/métodos/planos para otimização de comercialização de títulos de capitalização destinados à aquisição de motos. 4. Admitir que a Lei ponha métodos, estilos ou técnicas dentre os bens protegidos seria tolher, em absoluto, a criatividade. (REsp 906.269/BA, 3ª Turma, Rel. Min. Humberto Gomes de Barros, DJ 29/10/2007) 5. Recurso especial provido. (STJ - REsp: 1418524 BA 2013/0380826-1, Relator: Ministra NANCY ANDRIGHI, Data de Julgamento: 08/05/2014, T3 - TERCEIRA TURMA, Data de Publicação: DJe 15/05/2014).

<sup>207</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 49.

<sup>208</sup> BARBOSA, Denis Borges; SOUTO MAIOR, Rodrigo; RAMOS, Carolina Tinoco, 2010, *op. cit.*, p. 477.

<sup>209</sup> A Convenção de Berna coloca o autor em posição de destaque, mas não o define, embora se deduza que o autor é o criador intelectual.

Conforme leciona Guilherme Carboni, “a autoria não pode ser entendida como um dado natural, como uma verdade absoluta e transcendental”<sup>210</sup>. Em verdade, trata-se de uma construção histórica, que vai variar com o tempo e vai depender da cultura a qual está inserida.

Numa abordagem interessantíssima da passagem da cultura oral para a escrita, Walter Ong afirma que esta foi decisiva para as transformações ocorridas na consciência humana, determinando a forma linear e abstrata do pensamento ocidental. Na cultura oral, o saber não era possuído de maneira privada, era um conjunto de conceitos sedimentados na língua e na cultura da tribo. O narrador recitava uma história contada por outro narrador, de forma interpretativa, sendo este o ato criativo que configuraria uma obra nova. As histórias iam, assim, evoluindo, adaptando-se aos novos valores e às necessidades de uma cultura em mutação, sendo necessário, contudo, preservar a sua essência, pois esta era a única maneira de se preservar o saber da tribo. A proibição da cópia, portanto, era impensável, pois esta era a única maneira de divulgação da sua cultura<sup>211</sup>. Com a invenção da escrita decorreu a separação entre texto e sua execução, entre o conhecimento e o sujeito que conhece<sup>212</sup>. O texto, como obra de linguagem, possui uma “totalidade finita dotada de sentido”, ou seja, a obra passa a existir em sua materialidade e ganha “vida própria”, independente do autor<sup>213</sup>.

Assim é que temos, na Antiguidade, uma noção de autoria, limitada ao sexo masculino das classes superiores, vinculada à honra do criador e a utilização de obras de terceiros. Como já abordado, havia a condenação do plágio, algo semelhante ao roubo, mas por violar a honra do autor, não por haver a noção de “propriedade” ou “titularidade” sobre a obra, como o é o instituto da Propriedade Intelectual. Na Idade Média, os autores eram aqueles autorizados por Deus a expressar a Sua voz: não há ato de expressão de intenções pessoais, mas um gesto de inscrição. Com a invenção da imprensa, passa-se à percepção de ser a obra impressa uma unidade em si mesma, dando origem à ideia de “originalidade” e “criatividade”, base do direito autoral. Agora, cada ideia pode ser “etiquetada” com o nome do autor, fazendo nascer o “mito romântico” do gênio criador individual. Inúmeras transformações na noção de autoria ocorreram após a invenção da imprensa, especialmente com o surgimento dos meios digitais, ora

---

<sup>210</sup> CARBONI, Guilherme, 2010, *op. cit.*, p. 17.

<sup>211</sup> CARBONI, Guilherme, 2010, *op. cit.*, pp. 25 a 27.

<sup>212</sup> Doug Brent *apud* CARBONI, Guilherme, 2010, *op. cit.*, p. 30.

<sup>213</sup> Paul Ricoeur *apud* CARBONI, Guilherme, 2010, *op. cit.*, p. 30

atribuindo ao homem uma posição central, concepção subjetivista que possui profunda analogia com a ideia da criatividade artística, da originalidade e do autor como “gênio criador”, que fez desenvolver inclusive o fundamento econômico da apropriação das criações, ora atribuindo tal posição central à própria obra, desvinculando-a do seu originador<sup>214</sup>.

### 2.7.1 Autoria e titularidade

A LDA distingue autor e titular – mesmo originário - da obra<sup>215</sup>, fundamentando o entendimento já esposado de que a pessoa jurídica, por ser uma ficção abstrata, não teria condições de emprehar os esforços necessários para a consecução da criação, sendo detentora de direitos autorais nas hipóteses em que a legislação entende como possível<sup>216</sup>.

Elaborando uma distinção entre autoria e titularidade, tem-se que a autoria diz respeito a existência de uma relação intrínseca com a obra criada e a titularidade diz respeito ao exercício efetivo do direito de propriedade intelectual<sup>217</sup>. Tem-se que o titular do direito é, em regra, o criador da obra, mas há situações que a legislação permite que o titular do direito não seja o criador, sem se caracterizar, vale dizer, aquisição derivada dos respectivos direitos<sup>218</sup>.

---

<sup>214</sup> CARBONI, Guilherme, 2010, *op. cit.*, pp. 47 a 99.

<sup>215</sup> BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 18.

<sup>216</sup> Além das obras coletivas, são casos de aquisição originária dos direitos de autor, a criação de obras decorrentes de relações de emprego e as obras por encomenda.

<sup>217</sup> DAMASCENO, Livia Ximenes; PONTES, Ted Luiz Rocha. *Autoria e Titularidade dos Direitos de Autor: Pessoa Jurídica pode ser um autor? Uma análise entre Brasil e Portugal*, p. 9.

<sup>218</sup> Nas palavras de Livia Damasceno e Ted Pontes, a aquisição derivada “(...) se dá quando o autor, enquanto titular original dos direitos, cede esses direitos a terceiros mediante assinatura de um contrato ou a celebração de um negócio jurídico válido. Essa aquisição derivada nada mais é do que uma cessão de direitos, notadamente os de propriedade” (DAMASCENO, Livia Ximenes; PONTES, Ted Luiz Rocha. *Autoria e Titularidade dos Direitos de Autor: Pessoa Jurídica pode ser um autor? Uma análise entre Brasil e Portugal*, p. 8). O art. 49 da LDA regula a cessão de direitos da seguinte maneira: “Os direitos de autor poderão ser total ou parcialmente transferidos a terceiros, por ele ou por seus sucessores, a título universal ou singular, pessoalmente ou por meio de representantes com poderes especiais, por meio de licenciamento, concessão, cessão ou por outros meios admitidos em Direito, obedecidas as seguintes limitações: (...)”.

## 2.7.2 Qualificação das obras em relação aos sujeitos criadores

As obras podem ser individuais, quando realizadas por apenas um originador, ou de autoria plúrima, que são aquelas realizadas a partir da criação de duas ou mais pessoas, podendo ser organizadas da seguinte maneira: a) obras em coautoria; b) obras em colaboração; c) obras coletivas; e d) obras compostas<sup>219</sup>.

### a) da noção de obra em coautoria (propriamente dita)

Obra em co-autoria é aquela realizada em comum por dois ou mais criadores<sup>220</sup>, podendo advir, a depender da sua forma final, situações distintas que poderão ser melhor explicitadas através dos exemplos adiante alinhados.

Como primeiro exemplo, tem-se as coletâneas de contos literários, teremos criações absolutamente divisíveis entre as diferentes participações. Numa segunda situação, podemos citar como exemplo algumas composições musicais, em que letra e melodia pertencem a autores diferentes<sup>221</sup>. A obra final é indivisível, embora se possam identificar as diferentes criações<sup>222</sup>. Por fim, como terceira e última situação, temos obras intelectuais indivisíveis e individualizáveis, como também algumas obras musicais ou livros e artigos feitos em parceria<sup>223</sup>.

Conforme ensinamentos de Denis Barbosa, nem todo partícipe do processo de criação será coautor da obra. Para este autoralista, a autoria caberá a quem tem o poder de escolha dos meios de expressão<sup>224</sup>. Carlos Bittar também afirma que

---

<sup>219</sup> MENEZES, Elisângela Dias, 2007, *op. cit.*, pp. 53-55.

<sup>220</sup> No CDADC, fala-se em obras em colaboração, conforme artigo 16.º, I, “a”:

Artigo 16.º (Noção de obra feita em colaboração e de obra colectiva) 1 – A obra que for criação de uma pluralidade de pessoas denomina-se: a ) Obra feita em colaboração, quando divulgada ou publicada em nome dos colaboradores ou de algum deles, quer possam discriminar-se quer não os contributos individuais;

<sup>221</sup> Oliveira Ascensão denomina conexão de obras, nos casos em que há junção de duas criações separadas e apenas a exploração se faz conjuntamente. A dificuldade é encontrada no regime de utilização, já que são obras perfeitamente distintas (ASCENSÃO José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, pp. 97 e 98).

<sup>222</sup> As obras com estas características são designadas por Oliveira Ascensão como obras de colaboração (ASCENSÃO José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 98).

<sup>223</sup> O conceito ora apresentado tem como base ainda a tradicional relação entre artista, obra e expectador. Isto porque, na sociedade da informação, há um número crescente de criações interativas, já que o computador possibilita que o expectador interaja em tempo real com os textos, imagens e sons, possibilitando tornar o expectador um coautor. Há verdadeira delegação de uma parte do processo criativo da obra ao expectador (CARBONI, Guilherme, 2010, *op. cit.*, pp. 85 e 86).

<sup>224</sup> “Assim, pode-se entender que é autor aquele que exerce a liberdade de escolha entre as alternativas de expressão. O exercício dessa liberdade não só configura a criação, mas indica seu originador”

“nem toda participação de outras pessoas na realização de uma obra induz à coautoria, em face do respectivo vulto”<sup>225</sup>.

Oliveira Ascensão já apontou que a pluralidade de titulares pode dificultar sobretudo a exploração da obra, razão pela qual as ordens jurídicas buscam criar regras que facilitem a exploração conjunta<sup>226</sup>.

### **b) da noção de obra em colaboração**

Na doutrina, os conceitos de obra em coautoria e obra em colaboração se confundem, tendo sido apontado como diferença por Antonio Chaves que a classificação destas últimas teria como critério não o grau de divisibilidade das participações subjetivas, mas a proporção da contribuição de cada coautor.

Assim, nas obras em colaboração, as participações seriam consideradas meros auxílios, relevantes sim à finalização da obra, mas sem se equipararem ao trabalho do autor principal ou autores principais<sup>227</sup>.

### **c) da noção de obra coletiva**

Na obra coletiva há, necessariamente, mais de uma contribuição subjetiva, mas com a característica de ser originada por uma pessoa física ou jurídica, “que a publica sob seu nome ou marca”<sup>228</sup>

---

(BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 219). Complementa o autoralista, relativamente às criações interativas, o seguinte: “A interatividade gera importantes questões de autoria. Nesse caso, é necessário distinguir duas situações: - quando a representação externa resulta automaticamente do uso do programa, o autor do programa é geralmente o autor dessa criação e a reprodução desta pode ser considerada uma reprodução do programa ou da criação autônoma representada pela representação, conforme essa representação tenha ou não autonomia; - quando a representação externa resulta da intervenção do operador, este utiliza a “linguagem de usuário” oferecida pelo programa para executar uma função, caso em que a forma de expressão final foi gerada pelo usuário, pois ele selecionou e combinou os dados e recursos existentes para produzir um resultado. Neste casos a autoria tem sido atribuída ao usuário ou operador do programa e a reprodução dessa criação não configura uma reprodução do programa” (BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 220).

<sup>225</sup> BITTAR, Carlos Alberto, 2008, *op. cit.*, p. 59.

<sup>226</sup> Artigo 32 da LDA:

Art. 32. Quando uma obra feita em regime de coautoria não for divisível, nenhum dos coautores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas.

§ 1º Havendo divergência, os coautores decidirão por maioria.

§ 2º Ao coautor dissidente é assegurado o direito de não contribuir para as despesas de publicação, renunciando a sua parte nos lucros, e o de vedar que se inscreva seu nome na obra.

§ 3º Cada coautor pode, individualmente, sem aquiescência dos outros, registrar a obra e defender os próprios direitos contra terceiros.

<sup>227</sup> CHAVES, Antonio, *Direito de Autor: princípios fundamentais*. Rio de Janeiro: Forense, 1987, p. 97.

Os jornais são um exemplo óbvio da obra coletiva. Oliveira Ascensão esclarece ainda o seguinte:

*Os jornais e outras publicações periódicas são tendencialmente obras coletivas. São produção de uma empresa, não sendo possível, sem ficção atribuir a autoria a pessoas físicas. (...) II- a lei brasileira não contém nenhuma disciplina especial das publicações periódicas. Um aspecto importante é o da determinação dos direitos dos autores de obras que são inseridas no jornal ou publicação periódica. (...) o direito sobre a obra singular não exclui o direito sobre a obra coletiva, que é da empresa. Por isso, esta pode reproduzir os números em que foram publicadas essas obras singulares. Não se trata, porém, apenas de reprodução: pode exercer todas as faculdades correspondentes ao direito de autor<sup>229</sup>.*

A atividade criativa de que resulta a obra coletiva, que será realizada por uma ou mais pessoas (co-autoria), é distinta da atividade criativa de que resultam as obras singulares que a compõem<sup>230</sup>. Por essa razão, os autores das partes que compõem a obra coletiva não gozam dos direitos de autor sobre o conjunto. Também o(s) autor(es) da obra coletiva não exercerão direito autônomo sobre as várias obras ou parte das obras singulares<sup>231</sup>, que podem ou não ser individualizadas<sup>232</sup>.

---

<sup>228</sup> Artigo 5º, VIII, “h”, da LDA:

Art. 5º Para os efeitos desta Lei, considera-se:

(...)

VIII – obra:

(...)

h) coletiva - a criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma;

Artigo 16.º, “b”, do CDADC:

Artigo 16.º (**Noção de obra feita em colaboração e de obra colectiva**) b) Obra colectiva, quando organizada por iniciativa de entidade singular ou colectiva e divulgada ou publicada em seu nome.

<sup>229</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, pp. 457 e 458. O mesmo autor salienta que a noção de empresa é importante para distinguir obra coletiva de obra em colaboração, “(...) pois a obra coletiva é o que resulta de uma empresa. Na obra coletiva, o direito cabe originalmente ao empresário e na obra de colaboração aos autores que colaboram, posto que as categorias mais frequentemente referidas de obras coletivas são os jornais e publicações periódicas, dada a essencialidade da organização das mesmas” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, p. 87). Já Antonio Maronato diz que “(...) nossa interpretação é diversa daqueles que partem da ideia de que na obra coletiva seria fundamental a noção de empresa, a fim de estabelecer um norte para diferenciá-la das demais obras”, já que “(...) existem outras pessoas jurídicas que também podem organizar a obra, sem que exista empresa (associações e fundações, pensando-se apenas nas pessoas jurídicas de Direito Privado) (MARONATO, Antonio Carlos, *op. cit.*, p. XX).

<sup>230</sup> Antonio Maronato, na parte introdutória do seu livro, afirma que a contribuição pessoal de diversos autores não se confunde com a obra coletiva, uma vez que há nesta última “(...) uma  *fusão*  que justamente é obtida por aquele que, mesmo não tendo participado das etapas anteriores, age sempre de acordo com um objetivo mais amplo” (MORATO, Antonio Carlos. *Direito de Autor em Obra Coletiva*. São Paulo: Saraiva, 2007, p. XVII).

<sup>231</sup> Manoel J. Pereira dos Santos *apud* BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p. 245.

Os direitos individuais das pessoas intervenientes na criação da obra coletiva somente serão preservados, por óbvio, se for possível a individualização das contribuições. Caso assim não o seja, nenhum outro direito de autor concorrerá com o direito de autor, na qualidade de titular originário, do organizador do conjunto<sup>232</sup>.

Muito embora haja respeito às participações individuais, os titulares destas não poderão invocar direitos seus em prejuízo da obra comum<sup>234</sup>.

#### **d) da noção de obra composta ou compósita**

Sinônimo de obra derivada, o seu conceito é contraposto ao conceito de obra em colaboração, já que, não há “concurso de vontades para a criação de uma obra, mas aproveitamento de uma anterior para a formação de outra independente”<sup>235</sup>. É aquela que, “constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária”<sup>236</sup>, independentemente desta ser protegida pelo direito autoral ou não.

O efeito prático dessa classificação é que, diferentemente das demais obras de autoria plúrima, o exclusivo pertencerá apenas autor da obra derivada, sem prejuízo da reserva dos direitos de autores da obra antecessora<sup>237</sup>.

Quando a obra preexistente for protegida, ter-se-á dois direitos de autor: um sobre a obra originária e outro sobre a derivada, direitos distintos, mas não

---

<sup>232</sup> A relevância está na fusão das contribuições, razão pela qual “(...) a individualização das participações individuais pode ou não ocorrer na obra coletiva, não sendo sua característica principal (...)” (MARONATO, Antonio Carlos, *op. cit.*, p. 5).

<sup>233</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 127.

<sup>234</sup> “(...) pode acontecer que nenhum dos participantes possa utilizar a sua obra antes do lançamento da obra comum, pois isso poderia tirar interesse a esta obra...” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 96).

<sup>235</sup> CHAVES, Antonio, 1987, *op. cit.*, p. 104.

<sup>236</sup> Artigo 5º, VIII, “g” da LDA:

Art. 5º - Para os efeitos desta Lei, considera-se:

(...)

VIII – obra:

(...)

g) derivada - a que, constituindo criação intelectual nova, resulta da transformação de obra originária;

<sup>237</sup> Importante o estudo do autoralista Denis Barbosa, referindo-se a “uma economia do Direito Autoral”, em que se questiona se os direitos exclusivos favorecem mesmo a produção de mercado, fazendo referência à questão da proteção em face das obras derivadas, já que elas estendem o monopólio do autor em mercados além do mercado original. “Por exemplo, o autor de um romance tem direito a impedir a produção de filmes baseados em sua obra. Em consequência, recebe retorno econômico não somente do mercado original, mas também do mercado derivativo para películas. Assim, a exigência de se submeter ao mesmo regime os usos meramente reprodutivos (a colorização de filmes preto e branco, citada em outro capítulo deste livro) e usos realmente transformativos importa em uma ineficiência considerável” (BARBOSA, Denis Borges, 2013, *op. cit.*, p.495).



mutuamente indiferentes, conforme Oliveira Ascensão<sup>238</sup>. Assim, no que diz respeito à utilização da obra intelectual, os direitos deverão ser conciliados.

## 2.8 Direitos conexos

Assim como se deu com a categoria jurídica do direito de autor, os chamados “direitos conexos” ou “direitos vizinhos” ao de autor surgem em razão de uma revolução técnica, que possibilitou o desfrute das prestações dos artistas por várias pessoas ao mesmo tempo em diversos locais e ainda a fixação de tais prestações<sup>239</sup>.

Considerando que os direitos conexos são “(...) exercidos a partir da fixação das respectivas interpretações em bases corpóreas ou incorpóreas”<sup>240</sup>, pode-se concluir que as gravações são o fato gerador dos direitos conexos<sup>241</sup>.

Tal proteção, prevista no art. 89 da LDA<sup>242</sup>, é uma situação recente, pois a Convenção de Roma, que iniciou a tutela internacional dessas criações, é de 1961, tendo sido acolhida pela legislação autoral brasileira pelo Decreto Legislativo nº 26 de 1964.

Segundo Bruno Hammes, o advento da tecnologia, responsável por facilitar sobretudo o registro de espetáculos e sua posterior reprodução, obrigou esses artistas a buscarem uma forma de proteção legal do seu trabalho, até então assegurado apenas contratualmente<sup>243</sup>.

Os chamados direitos conexos pertencem aos artistas intérpretes e executantes<sup>244</sup>, que, embora não sejam os autores da obra artística, têm participação essencial na sua expressão<sup>245</sup>.

---

<sup>238</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.* p.85.

<sup>239</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira. *Os Direitos Conexos ao Direito de Autor e as Situações Nacionais*. In RJAAF DL, n.º 8, Out-Dez/86, 7-19; RIL, n.º 97, Jan-Mar/88, pp. 301 e 302.

<sup>240</sup> ABRÃO, Eliane Y., 2007, *op. cit.*, pp. 5 e 6.

<sup>241</sup> Inclusos as transmissões de rádio e TV e os fonogramas.

<sup>242</sup> Artigo 89 da LDA:

Art. 89. As normas relativas aos direitos de autor aplicam-se, no que couber, aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, dos produtores fonográficos e das empresas de radiodifusão.

Parágrafo único. A proteção desta Lei aos direitos previstos neste artigo deixa intactas e não afeta as garantias asseguradas aos autores das obras literárias, artísticas ou científicas.

<sup>243</sup> HAMMES, Bruno Jorge, 2002, *op. cit.*, p. 82.

<sup>244</sup> A proteção concedida aos artistas intérpretes e executantes é estendida aos organismos de radiodifusão e dos produtores fonográficos, apenas em razão de orientação internacional (Convenção de Roma), não

Considerando que o artista intérprete ou executante alcançou o *status* de difusor das obras, há, em todas as legislações do mundo, um consenso que os direitos dos intérpretes consubstanciam-se em um novo direito de propriedade intelectual, vizinhos aos autorais propriamente ditos<sup>246</sup>.

Nas palavras de Oliveira Ascensão, “a vizinhança viria de estes direitos tutelarem certas prestações que representariam também bens incorpóreos e implicariam a utilização de obras intelectuais; mas não seriam por si criação intelectual geradora de obras literárias ou artísticas”<sup>247</sup>.

A Convenção de Roma<sup>248</sup> admite, por sua vez, no art. 9º, a extensão dessa proteção a artistas que não executam obras literárias ou artísticas<sup>249</sup>. Os países podem, portanto, criar outros direitos conexos, a exemplo do direito de arena - assente nas prestações dos atletas - e previsto no art. 42, §1º, da Lei 9.615, de 24 de março de 1998, conhecida como Lei Pelé<sup>250</sup>.

Os artistas intérpretes são, juntamente com os produtores de fonogramas e os organismos de radiodifusão, figuras clássicas de direitos conexos, sendo que, em total consonância com o quanto preconizado por Oliveira Ascensão, a proteção mais importante é justamente aquela a que sobre estes recai, por estar presente aqui o elemento humano<sup>251</sup>.

Muito embora haja uma tendência inspirada nos Estados Unidos da América de uma assimilação dos direitos conexos ao direito de autor - cujo objetivo é

---

havendo explicação de natureza jurídica ou evolução histórica nesse sentido (MENEZES, Elisângela Dias, 2007, *op. cit.*, p.113). A Convenção de Roma define o produtor fonográfico em seu artigo 3º, alínea “c”: “pessoa física ou jurídica que, pela primeira vez, fixa os sons de uma execução ou outros sons”.

<sup>245</sup> MENEZES, Elisângela Dias, 2007, *op. cit.*, pp. 112/113.

<sup>246</sup> ABRÃO, Eliane Y., 2007, *op. cit.*, p. 6.

<sup>247</sup> ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Os Direitos Conexos ao Direito de Autor e as Situações Nacionais*. In RJAAFDL, n.º 8, Out-Dez/86, 7-19; RIL, n.º 97, Jan-Mar/88, p. 307.

<sup>248</sup> Artigo 2º da Convenção de Roma- 1. Para os fins da presente Convenção, entende-se por tratamento nacional e tratamento concedido pela legislação nacional do Estado contratante, onde a proteção é pedida: a) aos artistas intérpretes ou executantes seus nacionais, para as execuções realizadas, fixadas pela primeira vez ou radiodifundidas no seu território; b) aos produtores de fonogramas seus nacionais, para os fonogramas publicados ou fixados pela primeira vez no seu território; c) aos organismos de radiodifusão cuja sede social esteja situada no seu território para as emissões radiodifundidas pelos emissores situados nesse mesmo território. 2. O tratamento nacional será concedido nos termos da proteção expressamente garantida e das limitações expressamente previstas na presente Convenção.

<sup>249</sup> Artigo 9º - Qualquer Estado contratante, pela sua legislação nacional, pode tornar extensiva a proteção prevista na presente Convenção aos artistas que não executem obras literárias ou artísticas.

<sup>250</sup> Art. 42 - Pertence às entidades de prática desportiva o direito de arena, consistente na prerrogativa exclusiva de negociar, autorizar ou proibir a captação, a fixação, a emissão, a transmissão, a retransmissão ou a reprodução de imagens, por qualquer meio ou processo, de espetáculo desportivo de que participem.

<sup>251</sup> ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Os Direitos Conexos ao Direito de Autor e as Situações Nacionais*. In RJAAFDL, n.º 8, Out-Dez/86, 7-19; RIL, n.º 97, Jan-Mar/88, p. 309.

uma identificação de regime jurídico, já que, segundo Oliveira Ascensão, todos são igualmente tratados como mercadorias<sup>252</sup> – não é desejável que se consagre a mesma proteção dada à atividade criativa humana à atividade empresarial. De fato, “o direito do artista é diferente do do autor porque não é criação e o dos produtores de fonogramas e dos organismos de radiodifusão é diferente do dos artistas porque são entidades empresariais”<sup>253</sup>.

### 2.8.1 Artistas intérpretes ou executante

O artigo 5º, inciso XIII, da LDA, preconiza que são os artistas intérpretes ou executantes todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore, sendo a titularidade dos direitos conexos igualmente bipartida em direitos morais e patrimoniais.

Consoante Daniel Rocha, o trabalho dos artistas intérpretes ou executantes, por sua própria natureza, não possui autonomia, constituindo um serviço de intermediação, pois são tais artistas agentes de comunicação entre a obra do autor e o público<sup>254</sup>.

Eliane Abrão ensina que o fundamento doutrinário da bipartição direito de autor e direitos conexos é que os autores *criam*, os demais (intérpretes, gravadoras, rádio e TV) *difundem* as obras, acrescentando que tal “[O] o conceito é também conservador e tem fundamento histórico no jogo de forças que caracteriza o próprio sistema autoral”<sup>255</sup>.

Ascensão afirmou que “a interpretação/execução atualizam uma obra, não criam uma obra nova, e não podem ser dissociadas dos artistas porque são

---

<sup>252</sup> “Os direitos intelectuais são regulados pela O.M.C. porque eles (ou o seu objecto) foram transformados em mercadoria. Nomeadamente, o Direito de Autor é assim regulado porque está despojado de todo o significado personalístico ou cultural. A O.M.C. ignora o direito “moral”; e nenhuma consideração são válidas perante ela, que não sejam as que se traduzem em impacto económico. Dá-se na prática a ablação dos aspectos espirituais do direito de autor. É uma mercadoria como outras, mera componente do comércio internacional” (ASCENSÃO, José de Oliveira. Direito de Autor e Desenvolvimento Tecnológico: Controvérsias e Estratégias. Revista de Direito Autoral. Ano I, Número 1, agosto de 2004, p. 14).

<sup>253</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira. *O direito autoral numa perspectiva de reforma*. In Estudos de Direito de Autor – A Revisão da Lei de Direitos Autorais, coord. Marcos Wachowicz / Manoel J. Pereira dos Santos, Fundação Boiteux (Florianópolis), 2010, pgs.15-54.

<sup>254</sup> ROCHA, Daniel. *Direito de Autor e Direitos Conexos*. In Revista de Teatro nº 464, 1987, p.6.

<sup>255</sup> ABRÃO, Eliane Y., 2007, *op. cit.*, p. 3.

prestações pessoais: o canto não se separa do cantor, a pantomima do artista de mimo, e assim por diante”.

Quanto à tutela específica dos artistas - que, por sua natureza pessoal, diferem dos demais titulares dos direitos conexos - podem eles impedir a fixação e comunicação a outros ambientes de suas prestações que são, por natureza, fugazes<sup>256</sup>.

Há limitações a esse poder, por óbvio, a depender das circunstâncias. Por exemplo, quando se trata de cinema ou televisão, o artista intérprete ou executante já tem consentida na sua execução a fixação de imagem ou imagem e som, conforme disposto no artigo 19 da própria Convenção de Roma<sup>257</sup>. No que tange à sua duração, estabelece o artigo 96 da LDA que é de 70 anos o prazo de proteção, contado de 1º de janeiro do ano subsequente à realização do espetáculo, e o artigo 184.º do CDADC estabelece um prazo de 50 anos após a representação ou execução pelo artista intérprete.

## 2.9 Natureza jurídica dos direitos autorais

Indicar a natureza jurídica dos direitos autorais é fundamental para a correta escolha, no caso concreto, das regras jurídicas que lhe serão aplicadas. O fim é prático, pelo menos no campo do direito<sup>258</sup>. Considerando que a natureza jurídica deve resultar da lei e manifestar-se no regime estabelecido, conforme ensinamentos de

---

<sup>256</sup> Artigo 90 da LDA:

Art. 90. Tem o artista intérprete ou executante o direito exclusivo de, a título oneroso ou gratuito, autorizar ou proibir:

I - a fixação de suas interpretações ou execuções;

II - a reprodução, a execução pública e a locação das suas interpretações ou execuções fixadas;

III - a radiodifusão das suas interpretações ou execuções, fixadas ou não;

IV - a colocação à disposição do público de suas interpretações ou execuções, de maneira que qualquer pessoa a elas possa ter acesso, no tempo e no lugar que individualmente escolherem;

V - qualquer outra modalidade de utilização de suas interpretações ou execuções.

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

§ 2º A proteção aos artistas intérpretes ou executantes estende-se à reprodução da voz e imagem, quando associadas às suas atuações.

<sup>257</sup> Artigo 19 da Convenção de Roma:

Não obstante quaisquer outras disposições da presente Convenção, não será aplicável o artigo 7º quando um artista intérprete ou executante haja consentido na inclusão da sua execução numa fixação de imagens ou de imagens e sons.

<sup>258</sup> PERLINGIE RI, Pietro. *Perfis do Direito Civil*. Rio de Janeiro: Ed. Renovar, 2002. p. 102.

Oliveira Ascensão, pode-se tentar apontar a natureza jurídica dos Direitos Autorais, ressaltando que esta matéria “representa um problema clássico”.<sup>259</sup>

Inicialmente, cumpre delimitar que o Direito Autoral é ramo jurídico compreendido no âmbito do denominado Direito Privado<sup>260</sup>, muito embora, nas palavras de Sérgio Branco:

*(...) a disciplina jurídica do aproveitamento das obras intelectuais sempre foi resultado da escolha legislativa entre dois interesses contrapostos: (i) a utilização imediata pela coletividade das obras criadas, com a finalidade de promoção e desenvolvimento social e (ii) a manutenção, por parte do autor, da possibilidade de aproveitamento econômico de sua obra*<sup>261</sup>.

Diversas foram as posições doutrinárias acerca dessa matéria e a controvérsia parece não cessar, fazendo-se presente já na própria nomenclatura utilizada para designar esse direito: “propriedade literária, artística e científica”. De fato, no âmbito legislativo, há preferência pela designação “propriedade”, opção que não reflete necessariamente o entendimento da doutrina, na qual são frequentes qualificações como: direito especial e autônomo, direito fundamental do homem, monopólio temporário, relação jurídica de natureza pessoal-patrimonial<sup>262</sup>.

Costa Netto indica que as várias teorias acerca da natureza jurídica dos Direitos Autorais seriam variantes das cinco principais<sup>263</sup>, quais sejam: a) teoria da propriedade - a obra seria um bem móvel e o seu autor seria titular de um direito real sobre aquela<sup>264</sup>; b) teoria da personalidade – a obra é uma extensão da pessoa do autor,

---

<sup>259</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, p. 598.

<sup>260</sup> Por certo, não há como ignorar o entendimento de que a dicotomia público-privado estaria enfraquecida, em face da comunicação atual entre o público e privado – com a constitucionalização do Direito Privado e a privatização do Direito Público. Sobre o tema, vide LÔBO, Paulo Luiz Netto. *Constitucionalização do Direito Civil*. In Revista de Informação Legislativa. Brasília, v. 141, pp. 99 a 110, jan./mar. 1999. Disponível em <http://direitofmc.xpg.uol.com.br/TGDC/texto01.pdf>. Diante da utilidade didática e sistemática de tal divisão, mantém-se a nomenclatura.

<sup>261</sup> JUNIOR, Sergio Vieira Branco. *Direitos Autorais na Internet e o Uso de Obras Alheias*. Rio de Janeiro, *Lumen Juris*, 2007, p. 42.

<sup>262</sup> NUNES, Simone Lahorgue, 2011, *op. cit.*, p. 41.

<sup>263</sup> NETTO, José Carlos Costa, 2008, *op. cit.*, p. 47.

<sup>264</sup> Nas palavras de Rodrigo Moraes: “A teoria do direito de propriedade merece críticas por também desconsiderar o outro componente estruturante do direito de autor: o aspecto pessoal, ou seja, os direitos morais. Mostrou-se equivocada e insustentável por reduzir o Direito Autoral a uma ótica meramente patrimonial. A concepção materialista, portanto, não passa de reducionismo, já que esse direito não recai somente sobre a obra (como acontece nos direitos reais), mas também sobre a pessoa do criador intelectual” (MORAES, Rodrigo, *op. cit.*, p. 47). Além disso, não podem originar um direito de propriedade, uma vez que, por natureza, a obra literária ou artística não é suscetível de apropriação

cuja personalidade não pode ser dissociada do produto da sua inteligência<sup>265</sup>; c) teoria dos bens jurídicos imateriais – reconhece ao autor um direito absoluto *sui generis* sobre sua obra, de natureza real, existindo ainda o direito de personalidade, independente, que consiste na relação jurídica de natureza pessoal entre o autor e sua obra; d) teoria dos direitos sobre bens intelectuais – o direito das coisas incorpóreas (obras literárias, artísticas e científicas, patentes de invenção e marcas de comércio)<sup>266</sup>; e) teoria dualista – um único bem coexistiriam dois direitos integrados, os patrimoniais e os morais.

Muito embora a solução defendida pela teoria dualista não seja pacífica, é a que tem sido melhor aceita no Brasil. Carlos Alberto Bittar preceitua que:

*Exatamente porque se bipartem nos dois citados feixes de direitos - mas que, em análise de fundo, estão, por sua natureza e sua finalidade, intimamente ligados, em conjunto incindível - não podem os direitos autorais se enquadrar nesta ou naquela das categorias citadas, mas constituem nova modalidade de direitos privados*<sup>267</sup>.

Antonio Chaves também leciona que:

*O direito de autor representa relação jurídica de natureza pessoal-patrimonial, sem cair em qualquer contradição lógica, porque traduz uma fórmula sintética aquilo que resulta da natureza especial da obra da inteligência e do regulamento determinado por esta natureza especial*<sup>268</sup>.

---

exclusiva, diferentemente dos demais bens de natureza real (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 604).

<sup>265</sup> Por seu turno, esta teoria desconsidera os direitos patrimoniais, frutos da exploração econômica da obra. “Oliveira Ascensão assevera ainda que “as faculdades ligadas à personalidade extinguem-se por morte, mas o direito de autor continua para além disso: é quanto basta para não poder ser considerado um direito da personalidade” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 602).

<sup>266</sup> Posição intermediária em relação às duas primeiras teorias apresentadas, mas a ideia é passível das críticas feitas à teoria da propriedade, por se tratar de bens incorpóreos e insuscetíveis de apropriação exclusiva. Além disso, os direitos morais, embora não ausentes, ficam menosprezados (MORAES, Rodrigo, *op. cit.*, p. 47).

<sup>267</sup> BITTAR, Carlos Alberto, 2008, *op. cit.*, p. 11.

<sup>268</sup> CHAVES, Antonio, 1987, *op. cit.*, p. 6.

Importante acentuar a teoria defendida por Oliveira Ascensão, que caracteriza dos Direitos Autorais como direitos de exclusivo ou de monopólio<sup>269</sup>, posição pouco defendida no Brasil<sup>270</sup>. Segundo o autoralista, certas atividades relativas às obras - objeto imediato do Direito Autoral - são reservadas por lei à atuação exclusiva do autor. “Este exclusivo refere-se, como qualquer outro, a uma atividade que a todos se proíbe, a um campo reservado de atuação”<sup>271</sup>.

E acrescenta:

*Este exclusivo (ao contrário do constitutivo da patente, por exemplo) está ligado indubitavelmente a certos laivos pessoais. Na estrutura que atribuímos ao direito de autor há mesmo um direito pessoal que é atribuído ao criador intelectual. Mas isso não impede que possamos considerar em separado o aspecto patrimonial*<sup>272</sup>.

---

<sup>269</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, pp. 599 a 617.

<sup>270</sup> Simone Nunes indica que não parece fazer sentido a atribuição de um monopólio ao Direito Autoral a partir do momento em que se considera que a criação nasce com o autor ((ainda que seja posteriormente reconhecida pelo direito), enquanto que a posição de monopólio é conquistada ou atribuída por lei que garante à determinada pessoa a exclusividade de exploração de um bem já existente no mercado (NUNES, Simone Lahorgue, 2011, *op. cit.*, p. 46.

<sup>271</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 611.

<sup>272</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 614.

### 3. TEATRO: DO TEXTO À ENCENAÇÃO

A capacidade expressiva é constitutiva da própria humanidade. As pinturas rupestres, os rituais fúnebres e os de caça fazem parte da história das formas de expressão do homem, que, com o crescimento dos coletivos humanos e a sofisticação das culturas, seguiu seu curso através das cerimônias religiosas e das diversas linguagens artísticas.

O teatro, uma das formas mais antigas de expressão artística, surgiu na Grécia Antiga. Segundo Fábio Costa:

*O drama é oriundo de rituais que, por sucessivos deslocamentos metafóricos ou simbólicos, substituem o sacrifício real por sua encenação. (...) Além disso, o sentido político da instituição histórica do drama e do teatro tem forte relação com práticas e rituais que ameaçavam a polis por seu caráter transgressor, cujo principal representante era o culto a Dioniso<sup>273</sup>.*

No ritual de culto a Dioniso, deus da uva, do vinho, do êxtase e da transformação, celebrava-se a fertilidade por meio da liberação dos instintos. A passagem dos cantos entoados pelos sátiros<sup>274</sup> no culto a Dioniso, denominados “ditirambos”, para o que se definiu como “tragédia” e “comédia” – quando desse grupo começam a surgir os atores e espectadores - marcou a gradual transição do ritual para o espetáculo, constituindo a origem do próprio teatro. “Se antes havia oficiantes de um mesmo rito envolvidos numa prática coletiva, o advento do topônimo define os participantes pelos lugares que ocupam, acentuando a distinção entre atuantes e assistência”<sup>275</sup>.

O termo *théatron* designava um espaço privilegiado de observação, definindo o lugar do espectador. O significado original de tal palavra era simplesmente

---

<sup>273</sup> COSTA, Fábio José Rios da., 2013, *op. cit.*, p. 47.

<sup>274</sup> “Os sátiros eram semideuses rústicos e maliciosos, com o nariz arrebitado e chato, com o corpo peludo, cabelos eriçados, dois pequenos cornos e com pernas e patas de bode” (BRANDAO, Junito. *Mitologia Grega*. Vols. I, II e III. Petropolis: Vozes, 1986-1987, p.128).

<sup>275</sup> COSTA, Fábio José Rios da, 2013, *op. cit.*, p. 116.



o “lugar de onde se vê”. Só mais tarde o termo passou a designar o espaço em sua totalidade (palco, orquestra e platéia).

O surgimento do espetáculo representou uma transformação profunda na forma como o homem compreende suas possibilidades expressivas. O ritual é autoexpressivo, uma vez que necessariamente envolve o seu praticante em uma infinidade de elementos sensoriais (bebida, movimentos repetitivos, dança, música, ruídos altos etc.), na tentativa de produzir uma experiência extra-cotidiana (*kátharsis*). O espetáculo é expressivo porque, em regra, se realiza quando alguém (ator ou artista) executa uma atividade cujo objetivo é prender a atenção de terceiros.<sup>276</sup>

Veiga de Almeida, no intuito de caracterizar a tragédia grega como a fusão entre ritual e espetáculo, acrescenta que:

*O fato de Aristóteles afirmar que a função da tragédia é a purificação (kátharsis) dos sentimentos (Poética: 1449b 26-27) é uma prova de como, no contexto do teatro clássico, ainda estavam presentes elementos ritualísticos, ou seja, é uma demonstração de como a tragédia é, simultaneamente, ritualística e espetacular. Por isso a tragédia é um evento fundamental para se compreender as diferenças e semelhanças entre expressão e auto-expressão<sup>277</sup>.*

Como indicado por Sábato Magaldi<sup>278</sup>, a palavra “teatro” tem pelo menos dois sentidos fundamentais: o próprio imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público espectador por intermédio do ator, a representação.

Os elementos formadores do teatro sofreram grandes transformações até darem à peça teatral uma forma mais próxima daquela que se conhece hoje. Sábato Magaldi aponta a “tríade essencial”, sem os quais o fenômeno teatral não se processa: o ator, o texto e o público<sup>279</sup>. Outros elementos, como cenário, iluminação, figurino, trilha sonora, oriundos de outras artes, vem compor o teatro, sendo este a síntese de vários elementos artísticos.

---

<sup>276</sup> Almeida, Luiz Guilherme Veiga de. *Do ritual ao espetáculo: a hegemonia do olhar*. In Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, 2003, p. 312.

<sup>277</sup> Almeida, Luiz Guilherme Veiga de, 2003, *op. cit.*, p. 312.

<sup>278</sup> MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965, p. 1.

<sup>279</sup> O autor refere-se ao gênero designado por teatro dramático ou declamado (MAGALDI, Sábato, 1965, *op. cit.*, p.2).

*A multiplicidade de fatores artísticos conduz à síntese teatral. Arte impura, por certo, captando aqui e ali todos os instrumentos capazes de produzir o maior impacto no espectador. A riqueza em sua composição torna o teatro uma das artes mais sedutoras, que alcança o público pela síntese ou pelo agrado de um ou outro elemento*<sup>280</sup>.

Outro elemento humano do teatro, tradicionalmente responsável pelo equilíbrio artístico da peça teatral, é a figura do encenador ou simplesmente diretor<sup>281</sup>.

*Para toda ação humana coletiva que julga ser capaz de produzir uma expressão artística cênica, integrada e organizada, seja ela de fundo popular ou erudito, dramática ou musical, faz-se necessária a presença de um organizador ou de um mediador das relações criativas. Grosso modo estamos a falar do que vulgarmente seria a função do diretor teatral*<sup>282</sup>.

Hodiernamente, a figura do encenador ou diretor é tão popular que quase não se pode conceber que esta função teatral tenha nascido apenas no final do século XIX. Jean-Jacques Roubine considera Antoine Artaud o primeiro encenador:

*O fundador do Teatro Livre é o primeiro que consegue se prevalecer de tal qualificação, não (...) que tenha inventado a arte da direção, mas é o primeiro a pensar sistematicamente as práticas do palco como um conjunto integrado de instrumentos que devem concorrer para a criação de uma obra coerente: a representação*<sup>283</sup>.

Entretanto, o perfil e o trabalho deste coordenador de elementos dispersos, cuja função é genericamente a de “organizar de forma global a representação teatral em busca de uma harmonia, de uma adequação articulando o conjunto formado por diversos elementos que estabelecem a linguagem da encenação teatral - da iluminação à atuação dos intérpretes, passando pela cenografia e a música, etc.”<sup>284</sup>, nem

---

<sup>280</sup> MAGALDI, Sábato, 1965, *op. cit.*, p. 5.

<sup>281</sup> A seguir serão feitas algumas considerações sobre os termos “encenador” e “diretor”, alertando estes foram utilizados neste trabalho como sinônimos.

<sup>282</sup> TORRES, Walter Lima, 2007, *op. cit.*, p. 112.

<sup>283</sup> Roubine, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, pg. 138/139.

<sup>284</sup> TORRES, Walter Lima, 2007, *op. cit.*, p. 112.

sempre foi o mesmo. Sua importância cresceu a ponto de comumente se conhecer o dramaturgo como autor do texto e o encenador como autor do espetáculo<sup>285</sup>.

### 3.1 O dramaturgo como figura central

A teoria do teatro ocidental começa com Aristóteles, encontrando-se na *Poética* os seus conceitos principais e linhas de argumentação que influenciaram marcadamente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos<sup>286</sup>. Nesta obra, nos capítulos 4 e 5, Aristóteles aponta a distinção dos gêneros poéticos, com forte ênfase na tragédia, da qual introduz, no capítulo 6, os seus seis elementos: enredo (*mythos*), caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopéia (música).

Conforme Marvin Carlson, a ênfase de Aristóteles na forma “levou-o a situar o enredo como primeiro em importância, chamando-o mesmo a “alma” da tragédia”.<sup>287</sup>

A função do texto no teatro, portanto, já estava desde então destacada sendo a encenação ou o espetáculo (*opsis*) de importância secundária, senão terciária, haja vista a importância atribuída por Aristóteles a elementos como pensamento, elocução e melopéia (música). Para Aristóteles, a encenação seria quase um “mal necessário”, devendo o bom poema trágico, apesar de sua vocação natural para ser encenado, sobreviver sem ela. Sábato Magaldi afirma: “Muitas pessoas preferem ler as peças, para que o prazer estético não fique sujeito à deformação de um mau desempenho ou ao condicionamento inartístico dos intervalos”<sup>288</sup>.

As formas teatrais que têm como insumo um texto foram valorizadas em detrimento de outras por muitos séculos<sup>289</sup>. Jean-Jacques Roubine afirma que

---

<sup>285</sup> MAGALDI, Sábato, 1965, *op. cit.*, p. 7.

<sup>286</sup> “Embora a *Poética* de Aristóteles seja universalmente acatada na tradição crítica ocidental, quase todos os tópicos dessa obra seminal suscitaram opiniões divergentes” (CARLSON, Marvin, 1997, *op. cit.*, pp. 13 e 14).

<sup>287</sup> CARLSON, Marvin, 1997, *op. cit.*, p. 14.

<sup>288</sup> MAGALDI, Sábato, 1965, *op. cit.*, pp. 2 e 3.

<sup>289</sup> Fala-se de uma valorização por parte dos escritores e pensadores do teatro e não pelo gosto do público (ROUBINE, Jean-Jacques, 1998, *op. cit.*, p. 45).

*O problema do lugar e da função do texto dentro da realização cênica é menos recente do que se costuma imaginar e, além e acima das considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico. No fundo, trata-se de saber em que mãos cairá o poder artístico, ou seja, a quem caberá tomar as opções fundamentais, e quem levará aquilo que antigamente se chamava “a glória”...*<sup>290</sup>

Uma tradição de sacralização do texto marcaria de modo duradouro o espetáculo ocidental, o que levou o autor a estar no topo de uma hierarquização das profissões teatrais. Sábato Magaldi já apontava que se costuma dar prioridade ao texto, na análise do fenômeno teatral, apontando inclusive encenadores e intérpretes bem sucedidos, a exemplo de Gaston Baty, que reverenciaram na sua atividade o dramaturgo:

*O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreando o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia*<sup>291</sup>

Muito embora a figura do dramaturgo já tivesse uma posição de destaque desde as primeiras teorias do teatro, sendo esta a atividade de maior prestígio, o que lhe dava alguma posição de poder, já que era considerado “o autor por excelência da obra cênica”<sup>292</sup>, em detrimento dos demais realizadores do espetáculo, os autores de obras teatrais não foram beneficiados nem mesmo pelos decretos franceses de 1777, que criaram duas categorias diferentes de privilégios: uma de caráter perpétuo, dada aos autores de obras literárias, e outra, por tempo limitado, dada aos editores<sup>293</sup>. Nota-se, pois, que a obra dramática historicamente não era considerada obra literária<sup>294</sup>.

Somente após a Revolução Francesa, foi aprovado o primeiro decreto francês, de 13-19/01/1791, que reconheceu aos autores de “obras teatrais” (textos teatrais) um monopólio de exploração sobre a representação de seus trabalhos, o qual perdurava durante toda a vida do autor, bem como beneficiava seus herdeiros ou

<sup>290</sup> ROUBINE, Jean-Jacques, 1998, op.cit., p. 45

<sup>291</sup> Baty *apud* MAGALDI, Sábato, 1965, op. cit., p. 11

<sup>292</sup> MENDES, Cleise Furtado, 2014, op. cit., p. 21.

<sup>293</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, op. cit., p. 219.

<sup>294</sup> Breve distinção dos gêneros literários será apresentada ainda neste Capítulo, bem como uma abordagem sobre texto de teatro e texto dramático.

cessionários por cinco anos após sua morte. Tal decreto, que destacou a noção de propriedade literária e artística – pois o sistema de privilégios não se coadunava com os ideais da revolução – teve vigência por quase 170 anos<sup>295</sup>.

Dário Moura Vicente destaca a expressa de Isaac Le Chapelier, relator da lei francesa de 1791 relativa aos espetáculos, para quem “A mais sagrada, a mais legítima, a mais inatacável, se assim posso falar, a mais pessoal de todas as propriedades, é a obra fruto do pensamento de um escritor”<sup>296</sup>.

### 3.2 Mudança de paradigma

Pensar no trabalho do dramaturgo, “traçando uma linha do tempo extremamente sintética e um tanto simplificada”, até o início dos anos 60, era remeter à figura de um escritor, solitário, escrevendo um texto que expressava a sua visão de mundo. “Era um texto que pertencia à tradição da criação dramática, quase um braço da literatura”<sup>297</sup>.

Bertold Brecht (1898-1956), dramaturgo e encenador, fundador do chamado Teatro Épico, dentre outros, fez a tentativa de alterar as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretores e atores. “Para sua representação, o texto não é mais um fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias”<sup>298</sup>. Há um texto a serviço do palco, em constante mudança, liquidando a ilusão de que o teatro se funda na literatura.

Mas foi no final dos anos 60, a partir da experiência de criação coletiva de grupos como o *Living Theatre*, Pina Bausch e outros, em que texto (dramaturgia) e encenação passam a ser criados concomitantemente, que se percebe uma evolução imensa no conceito de dramaturgia. As duas esferas de produção se confundiam e uma era criada a partir da outra, num diálogo constante.<sup>299</sup>

---

<sup>295</sup> ZANINI, Leonardo Estevam de Assis, 2014, *op. cit.*, p. 221.

<sup>296</sup> Isaac Le Chapelier *apud* VICENTE, Dário Moura, 2008, *op. cit.*, p.58.

<sup>297</sup> REWALD, Rubens. *Dramaturgia: implosão dos limites e fronteiras*. Revista Fit, p. 94-95. Rio Preto, 2008, p. 94.

<sup>298</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7.<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 79.

<sup>299</sup> REWALD, Rubens, *op. cit.*, p. 94.

Numa ação mais radical dos grupos adeptos à construção coletiva, há a dissolução da presença da figura do dramaturgo, já que a dramaturgia se estabelece de maneira difusa entre todos os membros do grupo. Nesse momento, com a dissolução da dramaturgia, vive-se uma soberania da encenação. “O texto começa a servir de apoio a propostas mais radicais de encenação, acompanhadas por um desejo de evolução técnica na manipulação de elementos cênicos”<sup>300</sup>.

Já a partir dos anos 90, um novo movimento surge, redefinindo mais uma vez o papel do dramaturgo: o processo colaborativo. Diferentemente da criação coletiva, em que texto e encenação eram construídos pelo grupo sem assinatura de atribuição, no processo colaborativo, há a discussão e vivência em sala de ensaio de todos os participantes - diretor, dramaturgo e atores – mas há a pessoa que responde pelo texto dramático.

Rubens Rewald ressalta:

*O dramaturgo não é artista soberano na construção da obra. Suas ideias e propostas passam pelo filtro dos desejos do grupo. Ocorrem discussões dessas propostas, a partir de tais discussões que surgem novas ideias e material de trabalho para uma evolução da obra.*

*O dramaturgo, mais do que exercer a função de autor da obra, constitui-se como o intérprete textual das experiências vividas durante o processo. Para tanto, é fundamental um exercício de escuta incessante praticado pelo dramaturgo. Afinal, ele é a própria “antena” do processo, vislumbrando erros, problemas, descobertas, acasos, achados, que podem ser incorporados ao texto”<sup>301</sup>.*

Para um melhor entendimento do que é um texto dramático, se a sua essência está na adaptação ou não ao palco, apresenta-se adiante, de forma breve, alguns conceitos importantes, sem a pretensão de se esgotar o assunto ou mesmo de afirmar que as conclusões aqui destacadas correspondem a um entendimento unânime sobre o assunto.

---

<sup>300</sup> REWALD, Rubens, *op. cit.*, p. 94.

<sup>301</sup> REWALD, Rubens, *op. cit.*, pp. 95 e 96.

### 3.3 Gêneros literários: lírico, épico e dramático

Os estudos sobre gêneros literários originaram-se na Grécia Clássica, com Platão e foram retomados, cerca de meio século depois, por seu discípulo, Aristóteles, na *Poética*<sup>302</sup>, sendo que os conceitos principais e linhas de argumentação apresentados nesta obra “influenciaram persistentemente o desenvolvimento da teoria ao longo dos séculos”, tanto a teoria literária quanto a do teatro<sup>303</sup>.

Predomina a tripartição lírico, épico e dramático, e, muito embora a teoria dos três gêneros tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Segundo Anatol Rosenfeld, é evidente que, sendo uma conceituação científica, ela é artificial, já que “estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde”. E acrescenta: “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”<sup>304</sup>.

Goethe assim já havia se manifestado:

*Pude notar como vem a ocorrer que nós, modernos, estejamos tão inclinados a misturar os gêneros, que não cheguemos nem mesmo a ter condições de diferenciá-los entre si. Isto parece acontecer somente porque os artistas, que na verdade deveriam produzir as obras de arte dentro de suas condições puras, cedem à vontade do espectador e ouvinte de achar tudo completamente verdadeiro. (...) Contra essas tendências ridículas, bárbaras, de mau gosto, o artista deveria lutar com todas as suas forças, separar obra de arte de obra de arte através de círculos mágicos impenetráveis, conservar cada uma das suas características e particularidades assim como fizeram os antigos, que por isso mesmo se tornaram os artistas que foram; mas quem pode separar seu barco das ondas, sobre as quais ele flutua?*<sup>305</sup>

A classificação foi indispensável pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade de fenômenos. Os tipos ideais (puros),

---

<sup>302</sup> “Embora a *Poética* de Aristóteles seja universalmente acatada na tradição crítica ocidental, quase todos os tópicos dessa obra seminal suscitaram opiniões divergentes. (...) O maior obstáculo para o estudioso da *Poética* reside na interpretação de vários de seus conceitos-chave. Não há controvérsia relativamente ao significado desses conceitos e sim quanto à sua definição exata” (CARLSON, Marvin, 1997, *op. cit.*, p. 14).

<sup>303</sup> CARLSON, Marvin, 1997, *op. cit.*, p. 13.

<sup>304</sup> ROSENFELD, Anatol. O teatro Épico. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 16.

<sup>305</sup> Goethe *apud* PEREIRA, Maurini de Souza Alves. *Hibridismo de gêneros literários como procedimento dialético e fator de distanciamento no teatro de Bertolt Brecht*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras. Curitiba/PR, 2013, pp. 19 e 20.

contudo, não representam critérios de valor. “A pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena”<sup>306</sup>.

O gênero lírico é o mais subjetivo. Hegel, na sua obra *Estética*, compara e diferencia a trilogia de gêneros, e “a palavra chave escolhida para determinar a lírica é “o estado da alma particular” (H:304), dando-lhe o “direito à expressão de estados e reflexões puramente interiores, sem englobar nestas descrições de situações concretas nem as representar sob o seu aspecto exterior”(H:308)”<sup>307</sup>.

Sendo a expressão de um estado emocional, o poema lírico não chega a configurar nitidamente o personagem central (conhecido como o “eu lírico”), nem outros personagens. “Qualquer configuração mais nítida de personagens já implicaria certo traço descritivo e narrativo e não corresponderia à pureza ideal do gênero e dos seus traços”<sup>308</sup>.

*Quem não se dirige a ninguém e se preocupa apenas com pessoas esparsas que se encontram em idêntica disposição interior, não necessita da arte de convencer. A ideia de lírico exclui todo efeito retórico.*<sup>309</sup>

Existe uma unidade de significação entre as palavras e a “música” dessas palavras, do que decorre que cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível. Disso decorre uma imensa dificuldade ou uma impossibilidade de tradução em línguas estrangeiras.

O gênero épico é mais objetivo que o lírico. Geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. A linguagem épica apresenta, aponta alguma coisa. “Com a palavra, já não mais simples expressão como o “grito emotivo”, já agora significante, registra-se de cada vez um objeto, de modo que posso reconhecê-la ou a um seu semelhante a qualquer hora”<sup>310</sup>.

*A função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica dá ao narrador maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo. Aristóteles salientou este traço estilístico, ao dizer:*

<sup>306</sup> ROSENFELD, Anatol. O teatro Épico. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 21.

<sup>307</sup> PEREIRA, Maurini de Souza Alves, *op. cit.*, p. 34.

<sup>308</sup> ROSENFELD, Anatol. O teatro Épico. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 23.

<sup>309</sup> STAIGER, Emil, *op. cit.*, p. 23.

<sup>310</sup> STAIGER, Emil, *op. cit.*, p. 41.



*“Entendo por Épico um conteúdo de vasto assunto”. Disso decorrem, em geral, sintaxe e linguagem mais lógicas, atenuação do uso sonoro e dos recursos rítmicos<sup>311</sup>.*

Está aqui sempre presente o ato de narrar. Mesmo quando são os próprios personagens que dialogam, o narrador é quem lhes dá a palavra, lhes descreve as reações e aponta quem fala (“disse João”, “retrucou Maria, assustada” etc).

Conforme ensinamentos de Anatol Rosenfeld, na linguagem lírica não há oposição sujeito-objeto. Na épica, verifica-se essa oposição e na dramática, terceiro gênero, essa oposição volta a desaparecer, mas a situação é inversa da lírica. “É agora o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico”<sup>312</sup>.

Na concepção de Hegel, o gênero dramático é aquele que “reúne em si a objetividade da epopéia com o princípio subjetivo da Lírica”<sup>313</sup>. Não ouvimos apenas a narração sobre uma ação (como na épica), mas presenciamos a ação enquanto se vem originando, como expressão imediata dos sujeitos (como na lírica).

Consoante classificação apresentada por Anatol Rosenfeld - que discorda da concepção de Hegel, especialmente porque este partia da ideia de uma hierarquização dos gêneros, considerando a dramática superior às demais – “a ação apresentada por personagens que atuam diante de nós é um fato totalmente novo que não pode ser reduzido a outros gêneros”<sup>314</sup>.

Na dramática, a ação se apresenta como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador. Este se manifesta apenas nas rubricas que, no palco, são absorvidas pela atuação dos artistas intérpretes e pelo cenário. A ausência desse mediador impõe rigoroso encadeamento causal, cada cena é a causa da próxima e esta é o efeito da anterior. “Na obra artística dramática estamos desde o início na tensa expectativa do final”<sup>315</sup>.

Poderíamos inferir a essência do estilo dramático de sua adaptação ou não ao palco?

---

<sup>311</sup> ROSENFELD, Anatol. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>312</sup> ROSENFELD, Anatol. *op. cit.*, p. 27.

<sup>313</sup> Hegel *apud* ROSENFELD, Anatol. *op. cit.*, p. 28.

<sup>314</sup> ROSENFELD, Anatol. *op. cit.*, p. 29.

<sup>315</sup> STAIGER, Emil, *op. cit.*, p. 46.

Cleise Mendes enuncia que “todo texto possui uma proposta ou sugestão cênica; seja ele um drama, um poema ou uma narrativa, jamais se reduz a palavras numa página”<sup>316</sup>. Mas concorda que o texto dramático exibe de forma mais nítida - em relação a outras formas literárias - uma *metáfora cênica*, e que esta é construída pela sua estrutura verbal.

Emil Staiger afirma que o palco se presta aos mais diversos gêneros literários, assim como há criação dramática que não se presta ao palco. E tem absoluta razão. Existe uma arte do drama e uma arte do teatro, mas a tradicional interdependência dos seus conceitos pode ser justificada pelo fato de “a instituição histórica do palco decorre da essência do estilo dramático”<sup>317</sup>.

*O palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática, como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético. Mas uma vez existente, esse mesmo instrumento pode servir a outras formas de criação e tem sido utilizado das maneiras mais diversas através dos tempos*<sup>318</sup>.

Se durante séculos o palco foi o lugar de preferência para uma leitura produtiva do texto dramático, atualmente o drama tem íntimas relações com outras linguagens, a exemplo da obra cinematográfica e televisiva. Com efeito, por suas características de desenho de uma ação autônoma, o texto dramático exerce forte pressão sobre qualquer forma artística com que entre em contato.

A sua íntima relação com a arte teatral, por sua vez, não subtrai ao drama o seu legítimo estatuto de construção verbal, como alguns estudiosos parecem defender. Chega-se mesmo a afirmar que uma peça não representada ficaria incompleta<sup>319</sup>. Ora, não há incompletude na obra dramática.

Pode-se inferir um duplo destino do drama: a leitura e a encenação, mas, enquanto obra literária, sua vida é proporcionada pela linguagem e é de recursos lingüísticos que ele recebe sua dimensão de cena.

A afirmação comum de que o teatro é o caso-limite da literatura é criticada por Cleise Mendes:

---

<sup>316</sup> MENDES, Cleise Furtado, 1995, *op. cit.*, p. 30.

<sup>317</sup> STAIGER, Emil, *op. cit.*, p. 61.

<sup>318</sup> STAIGER, Emil, *op. cit.*, pp. 61 e 62.

<sup>319</sup> Gordon Craig *apud* MENDES, Cleise Furtado, 1995, *op. cit.*, pp.26 e 27.

*Mas, ao contrário, parece ser a encenação que se faz um caso-limite da leitura. Uma leitura que produz, por outros meios, por outros sistemas de signos, uma nova obra. O texto cênico (estendendo-se aqui o termo texto a tudo aquilo que é objeto de leitura) é uma leitura criativa que reescreve o texto dramático*<sup>320</sup>.

### 3.3.1 Texto literário e texto teatral

As expressões *texto dramático*, *obra dramática*, *texto de teatro*, *literatura teatral* e mesmo o termo *drama* não têm, em certos contextos, o mesmo sentido. Assim é que, conforme diversos estudiosos das artes cênicas e da literatura, a expressão texto teatral pode-se referir ao próprio espetáculo, ou melhor, à *escritura cênica*<sup>321</sup>. Texto dramático, que se utiliza dos signos verbais, é assim estudado separadamente do texto teatral, que usa símbolos verbais e não verbais, constituindo um fenômeno de semiose (estudo dos signos, sinais) só parcialmente literária<sup>322</sup>.

### 3.4 A ascensão do encenador ou diretor teatral

Embora a figura do encenador ou diretor teatral tenha existido, sob diferentes nomes, desde a antiguidade<sup>323</sup>, este só ascende a uma posição dominante no século XX - ainda que, no início deste século, a arte da encenação exigisse o apoio de um bom texto<sup>324</sup>.

O primeiro a metodizar seu ponto de vista sobre a arte de encenar foi Antoine Artaud<sup>325</sup>, sendo, por isso, considerado o primeiro encenador, no sentido

---

<sup>320</sup> MENDES, Cleise Furtado, 1995, *op. cit.*, p. 39.

<sup>321</sup> MENDES, Cleise Furtado, 1995, *op. cit.*, p. 27;

<sup>322</sup> PEREIRA, Maurini de Souza Alves, *op. cit.*, p. 12.

<sup>323</sup> MAGALDI, Sábato, 1965, *op. cit.*, p. 63.

<sup>324</sup> ROUBINE, Jean-Jacques, 1998, *op.cit.*, p. 50.

<sup>325</sup> Antonin Artaud (1896-1948) via o teatro como instrumento revolucionário, capaz de mudar o homem psicologicamente, por meio da “liberação de forças tenebrosas e latentes em sua alma”. Considerava o pensamento discursivo uma barreira ao despertar do espírito (CARLSON, Marvin, 1997, *op. cit.*, p. 365)

moderno de criador da peça teatral, do espetáculo. Jean-Jacques Roubine afirma o seguinte:

*Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma como se diz que Manet e Cézanne assinam os seus quadros). Mas também porque Antoine foi o primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação*<sup>326</sup>

Walter Torres propôs o estudo sobre o coordenador da cena teatral por meio de três perfis específicos: o ensaiador, o diretor e o encenador. Em breves linhas, aponta o ensaiador como o agente criativo que, juntamente com o cenógrafo ou o músico, “planejava, organizava e executava o espetáculo teatral orientando os atores de acordo com uma tipologia de papéis”<sup>327</sup>. Para o trabalho do ensaiador, era fundamental a adequação entre o gênero da literatura dramática e a transposição cênica, que deveria ser uma correspondência exata do texto escrito.

O ensaiador, segundo Walter Torres, teria sido atuante por um largo período de tempo que remonta ao Renascimento sobrevivendo até o século XIX, sendo muitos deles os próprios autores dos textos teatrais. O seu trabalho funcionava como um guia, sendo especialmente importante a orientação aos atores, que tinham a sua forma de interpretação condicionada pela fixação do seu personagem-tipo.

Explicita Walter Torres o seguinte:

*Na verdade, essa condição do trabalho do ensaiador estava subordinada a uma percepção específica do fazer teatral que tinha como principal foco alimentar um teatro comercial de divertimento alavancando parte importante da nascente indústria do entretenimento. Se, apesar de sua permanência, a figura do ensaiador tem qualquer coisa de pré-moderna, o grosso de sua produção antecede de fato às modificações que ocorrem na cena ocidental*<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> ROUBINE, Jean-Jacques, 1998, *op.cit.*, p. 23. Stanislavski, também um dos mais influentes teóricos do século, juntamente com Artaud e Brecht, pouco escreveu sobre sua vida e obra até o final da carreira, conforme ensina Marvin Carlson (CARLSON, Marvin, 1997, *op. cit.*, p. 365).

<sup>327</sup> TORRES, Walter Lima, 2007, *op. cit.*, p. 113.

<sup>328</sup> TORRES, Walter Lima, 2007, *op. cit.*, pp. 113 e 114. Este perfil de encenação não desaparece, podendo ser identificado ainda hoje no *show-business* americano - os grandes musicais há anos em cartaz - e nas ligadas ao intitulado teatro lírico.

Muitos autores dos textos teatrais eram os ensaiadores, o que permitia e facilitava a adaptação do texto às necessidades da cena.

O advento da cena naturalista, no final do século XIX, impulsionada pelo surgimento da fotografia, da luz elétrica, do desenvolvimento das ciências e o otimismo ideológico – para citar alguns fatores – favorece uma teoria mimética da representação. Esta teoria de funda na dialética da representação: há, de um lado, a aspiração à reprodução idêntica do real, e, de outro, as convenções sem as quais a reprodução não existiria (que devem ser transformadas, não ignoradas)<sup>329</sup>. O desejo era de que fosse levado ao palco uma maior intensidade de vida.

E é esse contexto que dará legitimação para os escritos de Antoine Artaud sobre a arte da direção, que deverá conseguir extrair da representação do ator, eliminando artifícios, um “natural” ou uma “cotidianidade”<sup>330</sup>.

Segundo Walter Torres, surge um novo trabalho do ator – o do ator-compositor - que significará um “aprofundamento do menu comportamental da galeria dos personagens-tipos” acima referidas, para reproduzir sobre o palco, da forma mais verossímil possível, o comportamento do homem em situações dramáticas<sup>331</sup>.

As teorias e práticas teatrais no século XX, todas irrigadas pelo naturalismo, rompiam com a tradição francesa, aproximando a arte teatral do gosto da burguesia, que domina agora os poderes econômicos e políticos.

*Esse teatro se apressa em corresponder à exigência dominante. Representa no palco a burguesia que está na platéia e as categorias sociais que gravitam ao seu redor – mulheres duvidosas, aristocracia decadente, aventureiros do dinheiro, proletariado doméstico...*<sup>332</sup>

O texto naturalista forneceria o subsídio ficcional para a criação pelo ator do tipo social correspondente à atualidade e caberia ao diretor teatral estimular o desenvolvimento do trabalho do ator, que representaria “personagens menos

<sup>329</sup> ROUBINE, Jean-Jacques, *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 112.

<sup>330</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. 2003, *op. cit.*, p. 115.

<sup>331</sup> TORRES, Walter Lima, 2007, *op.cit.*, pp. 115 e 116.

<sup>332</sup> ROUBINE, Jean-Jacques, *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 106.

esquemáticos e mais complexos nos seus comportamentos, taras, sintomas e relações existenciais patológicas por oposição à moral, ao decoro, à virtude das peças realistas romanescas”. A diferença básica em relação ao ensaiador era que o trabalho do “moderno” diretor teatral exigia uma postura crítica, “de atrito permanente com a dramaturgia”, embora ambos trabalhassem numa perspectiva textocêntrica<sup>333</sup>.

O “moderno” diretor teatral já projeta sobre a cena uma produção de subjetividade a partir do texto teatral, problematizando a questão da autoria no teatro. Marvin Carlson leciona que Gordon Craig, um dos grandes nomes do movimento simbolista, deixou um importante escrito, em que enfatiza que o teatro não é nem a interpretação nem a peça, nem o cenário nem a dança, mas consiste “num composto dos mais básicos elementos de ação, palavras, fala, cor e ritmo”. E acrescenta:

*Há que se fazer uma distinção entre o texto escrito e a obra representada. Quando um texto é completo em si mesmo – como as peças de Shakespeare, por exemplo –, a interpretação teatral nada lhe pode acrescentar, e o teatro do futuro deve afastar-se dessa literatura e buscar textos que só sejam completos quando representados. O novo teatro, portanto, se baseará não na arte do dramaturgo, mas na do diretor de cena, que controlará, ainda que não crie especificamente, cada elemento da produção*<sup>334</sup>.

Ao longo do século XX, ganha fôlego um movimento de emancipação da cena em relação à dramaturgia e, nessa tentativa de consolidar a ruptura entre literatura dramática e a sua transposição sobre o palco, surge a figura do encenador, conforme ensinamentos de Walter Torres<sup>335</sup>.

*O encenador tenta dar conta de uma cena elaborada como espaço propiciatório, onde se possa dar lugar ao trabalho mais autônomo dos atores e promover uma experiência estética junto ao espectador sem ancorar necessariamente esta experiência no compromisso de apresentar um texto dramático*<sup>336</sup>.

---

<sup>333</sup> TORRES, Walter Lima, 2007, *op.cit.*, p. 116.

<sup>334</sup> CARLSON, Marvin, 1997, *op. cit.*, pp. 296 e 297.

<sup>335</sup> TORRES, Walter Lima, 2007, *op.cit.*, p. 118. Muito embora este autor imprima perfis distintos para as designações diretor e encenador, este trabalho não seguiu tal orientação, tratando os dois termos – diretor e encenador – como sinônimos.

<sup>336</sup> TORRES, Walter Lima, 2007, *op. cit.*, p. 118.

O texto dramático não estará necessariamente ausente, mas estará muito mais flexibilizado na sua relação com a cena. O encenador concentra em si diversas funções criativas, estando presente em todas as etapas do processo criativo da cena (roteiro, luz, figurino som, etc.), sendo uma espécie de ponto de encontro dos demais agentes criativos e técnicos da cena. Esse procedimento, por sua vez, pode perpetuar uma cena excessivamente personalizada, centrada na figura do encenador. Passa-se assim de uma experiência textocêntrica para uma experiência cenocrática.

É o que leciona Sábato Magaldi:

*Até a segunda Grande Guerra, o eixo teatral deslocou-se para ele, como portador de uma verdade que salvaria o palco. Enfeixando em suas mãos um poder absoluto, que passou a exercer com despotismo, o encenador submeteu ao seu arbítrio soberano a obra e o comediante. Cabia-lhe organizar a unidade total do espetáculo, e a esse título os vários elementos da montagem precisavam perder quaisquer arestas conflituosas, em benefício de sua concepção superior<sup>337</sup>.*

Ao contrário do que se pode pensar, é uma fase de grandes dramaturgos (Ibsen e Strindberg) e de valorização dos aspectos literários dessa produção, veiculada às massas em forma de livros<sup>338</sup>. Mas, no teatro, se pode agora falar em uma “poética da cena”, em que o espetáculo é o elemento central, em detrimento ou para além da “poética do dramático”.

O teatro da segunda metade do século XX, não fez outra coisa senão explorar essa autonomia potencial da dramaturgia e da cena.

*A cena passa a narrar histórias por si e a dramaturgia da cena torna-se um modo de operar a construção dramática em novos parâmetros: mais distanciados da literatura, mas ainda, presos, essencialmente, à ideia de uma trama consequente de ações. A alternativa radical e desafio continuam sendo pensar a dramaturgia da cena literalmente, como puro opsis, matéria concreta tornada visível, textura<sup>339</sup>.*

---

<sup>337</sup> MAGALDI, Sábato, 1965, *op. cit.*, p.63

<sup>338</sup> RAMOS, Luiz Fernando, 2008, *op. cit.*, p. 4.

<sup>339</sup> RAMOS, Luiz Fernando, 2008, *op. cit.*, p. 4.

## 4. A ENCENAÇÃO COMO OBRA AUTORAL

### 4.1 A posição da doutrina e jurisprudência

Elisângela Dias Menezes defende que a legislação, do mesmo modo que considera autor o diretor de obra cinematográfica, deveria considerar o diretor de teatro titular de direitos autorais autônomos sobre a “montagem do espetáculo”, como forma de reconhecimento ao seu esforço intelectual, sem ferir a relação de autoria que é própria do criador do texto.

Luís Menezes Leitão afirma a existência manifesta de um contributo original por parte do encenador, uma vez que a criação apresentada em palco habitualmente constitui uma realidade diversa da que o texto dramático apresenta, “o qual normalmente deixa inúmero espaço para a actividade criativa do encenador”<sup>340</sup>.

Contudo, a proteção autoral da encenação não é uma posição pacífica, sendo afirmado por Luiz Francisco Rebello que, embora não seja este o seu entendimento pessoal, a doutrina atual está mais inclinada a protegê-la através dos direitos conexos<sup>341</sup>.

Oliveira Ascensão, o autor maior, entende que a encenação não é uma obra diferente da obra dramática ou dramático-musical que está a ser representada. Afirma que “se há alteração da obra dramática preexistente teremos verdadeiramente uma transformação desta, mas então nada nos autoriza a falar de uma obra de encenação”<sup>342</sup>.

Afirma ainda que a função do encenador é a de apenas dar as instruções para apresentação em cena, sendo certo que meras instruções não são tuteladas pelo direito autoral<sup>343</sup>, pelo que conclui que não há espaço para a inclusão da encenação

---

<sup>340</sup> MENEZES LEITÃO, Luís Manuel Teles de. *op. cit.*, p. 81.

<sup>341</sup> REBELLO, Luiz Francisco. *Introdução ao Direito de Autor, Vol. I*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1994, p. 68.

<sup>342</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, p. 58.

<sup>343</sup> Artigo 8º da LDA.

Art. 8º Não são objeto de proteção como direitos autorais de que trata esta Lei:

I- as ideias, procedimentos normativos, sistemas, métodos, projetos ou conceitos matemáticos como tais;



como obra literária ou artística e que, se identificarmos essa obra no próprio espetáculo teatral, teremos uma realidade atingida pelo chamado direito ao espetáculo<sup>344</sup>.

Ao encenador, portanto, não estão reservados direitos de autor, já que este não seria criador, e sim os mesmos direitos atribuídos aos artistas intérpretes ou executantes, os chamados direitos conexos.

Defendendo esse ponto de vista, Oliveira Ascensão afirma que, muito embora haja mera declaração da encenação como obra original na alínea “c”, inciso I, do artigo 2.º, do CDADC, o artigo 181.º, por sua vez, que enuncia um regime concreto dos direitos atribuídos ao encenador, que é o de “não havendo director do conjunto, os actores serão representados pelo encenador”. “Implicitamente está integrando o encenador entre os artistas protegidos, pois só assim se compreende que os represente”<sup>345</sup>.

Já Francisco Rebello, em posição contrária, afirma o seguinte:

*É desconhecer a evolução estética da arte dramática, que atribui ao encenador uma função criativa, e não de mero intérprete ou executante, pois é ele quem opera a conversão do texto dramático em acção dramática: a representação de uma peça teatral é uma realidade qualitativamente distinta do respectivo texto e, tal como a coreografia de um bailado ou a realização de um filme, constitui-se numa verdadeira criação artística autónoma, cuja protecção legal encontra no Direito de Autor, tal como aquelas, a sua sede mais adequada”<sup>346</sup>.*

Em verdade, afirmar que a encenação não é uma obra diferente da obra dramática que lhe é anterior demonstra uma “incompreensão da verdadeira natureza do fenómeno teatral”. Incompreensão até certo ponto justificada pela complexidade do

- 
- II- os esquemas, planos ou regras para realizar atos mentais, jogos ou negócios;
  - III- os formulários em branco para serem preenchidos por qualquer tipo de informação, científica ou não, e suas instruções;
  - IV- os textos de tratados ou convenções, leis, decretos, regulamentos, decisões judiciais e demais atos oficiais;
  - V- as informações de uso comum tais como calendários, agendas, cadastros ou legendas;
  - VI- os nomes e títulos isolados;
  - VII- o aproveitamento industrial ou comercial das ideias contidas nas obras.

<sup>344</sup> O Direito ao Espectáculo, defendido pelo autoralista Oliveira Ascensão, será abordado ainda neste Capítulo.

<sup>345</sup> OLIVEIRA ASCENSÃO, José de. *Direito Civil, Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra: Coimbra Editora, 1992, p. 79.

<sup>346</sup> REBELLO, Luiz Francisco, 1994, *op. cit.*, p. 68.

referido fenômeno e até mesmo demonstrada por teóricos do teatro, por atores e mesmo diretores<sup>347</sup>.

Considerando que a doutrina pátria pouco se debruçou sobre o tema, nem mesmo os tribunais têm se ocupado do assunto, posto que as controvérsias e as ações judiciais ainda são raras<sup>348</sup>, são apresentados a seguir alguns posicionamentos doutrinários e jurisprudenciais de países estrangeiros, especificamente França e Estados Unidos.

#### 4.1.1 França

O *Code de la propriété intellectuelle* faz a mesma referência à proteção de obras dramáticas e dramático musicais que a Convenção de Berna, não fazendo menção à encenação. Entretanto, diferentemente do que ocorre no Brasil, há muito se discute em Tribunal casos envolvendo a questão da encenação e dos direitos de autor dos diretores teatrais.

Um caso paradigmático é o do dramaturgo Samuel Beckett, que deixou “proibido” que atrizes interpretassem os personagens criados da peça *Esperando Godot*, sob pena de desnaturar a sua obra. O caso foi a Tribunal, em ação movida pelos herdeiros do dramaturgo, uma vez que a companhia *Brut de Béton*, sob a direção de Bruno Boussagol, apresentou o espetáculo com quatro atrizes no elenco. Assim foi que, em 1992, em sede de recurso, o Tribunal francês considerou a violação de direitos morais sob o argumento de que, independentemente da motivação, cabe ao autor permitir ou proibir alterações da sua obra<sup>349</sup>.

---

<sup>347</sup> Gerd. A. Bornheim, crítico teatral, considera “uma atitude fundamentalmente sadia” o protesto de Hegel contra a dissociação entre texto e representação teatral que vai até a recomendação de que esses textos não devem ser publicados (MENDES, Cleise, 1995, *op. cit.*, p. 23). “A ideia de Craig sobre obra completa/incompleta leva-o à absurda noção dos elementos cênicos como algo a ser “juntado” ao texto, o que é, no mínimo, uma incompreensão da verdadeira natureza do fenômeno teatral” (MENDES, Cleise, 1995, *op. cit.*, p. 27).

<sup>348</sup> Cleise Mendes cita que um diretor teatral foi desestimulado por um advogado a reivindicar direitos relativos à autoria de uma ópera que estava por estrear, diante da dificuldade de prová-la (MENDES, Cleise Furtado, 2014, *op. cit.*, p.29).

<sup>349</sup> SIRINELLI, Pierre. *Notions Fondamentales Du Droit D’Auteur – recueil de jurisprudence*. Geneva: julho, 2002, p. 241.

Esta decisão foi antecedida, no entanto, por uma sentença da juíza Huguette Le Foyer de Costil, que, no ano anterior, permitiu a representação deste texto dramático com um elenco feminino, sob o argumento que não seriam causados danos ao legado de Beckett, condicionando a apresentação apenas à leitura prévia de uma carta de oposição dos representantes do dramaturgo<sup>350</sup>.

Válido comentar que, em 2014, idêntica situação ocorreu com os responsáveis pela montagem baiana de *Esperando Godot*, com a diferença que a única atriz escalada para representar *Pozzo*, um dos personagens da trama, foi substituída por um ator, evitando-se provável e idêntico problema judicial. Veja-se: jamais se poderá representar realizar a montagem deste espetáculo com atrizes no elenco, seja porque os herdeiros não poderão alterar a escolha feita em vida pelo autor, seja porque, ainda que a obra caia em domínio público, os direitos morais são perpétuos.

Outro caso levado a Tribunal é o de Agnès Agnau, que, a partir de cartas recolhidas por André Halami e de textos encomendados ao filósofo Alain Guyard, criou uma obra teatral intitulada *Lettres de délation sous l'occupation*. Como o espetáculo estreou tempos depois com outros encenadores, Agnès Agnau levou o caso a Tribunal, alegando pra si proteção autoral da obra<sup>351</sup>. Muito embora reformada em sede de recurso, a decisão de primeira instância, de fevereiro de 2010, não considerou a sua obra original, sendo citadas partes da encenação, a exemplo dos figurinos e solução de cenário considerados banais<sup>352</sup>, pelo que não gozaria da proteção autoral pretendida. Brad Spitz, ao criticar a decisão de primeira instância, salienta que a análise da originalidade deve ser a mais objetiva possível, evitando-se que, com uma análise subjetiva, seja feita avaliação de mérito, que não cabe ao direito. Ademais, a originalidade deve ser avaliada considerando o todo do espetáculo, em que se poderá reconhecer o selo pessoal do encenador, e não as soluções cênicas individuais.

---

<sup>350</sup> Notícia disponível em <http://www.nytimes.com/1991/07/06/theater/judge-authorizes-all-female-godot.html>.

<sup>351</sup> SPITZ, Brad. *Originalité d'une adaptation et d'une mise en scène théâtrales*. In: Revue Lamy Droit de l'Immatériel. Décembre, 2011, nº 77.

<sup>352</sup> Os elementos considerados banais pelo Tribunal foram as luvas brancas e a cara pintada como figurino dos atores; o palco estar dividido em dois espaços distintos, permitindo a passagem de uma situação para outra e a existência de excertos radiofônicos da época.

#### 4.1.2 Estados Unidos

Até meados da década de 1990, não havia disputa judicial sobre a proteção autoral do diretor de teatro, do que resulta um debate pouco aprofundado da matéria<sup>353</sup>. Por certo, a discussão sobre a proteção autoral da direção de palco ganha relevo após a inclusão da obra coreográfica e pantomímica na lista exemplificativa de obras protegidas pelo *copyright*. Deana Stein, contudo, aponta como diferença fundamental o fato de a direção de palco, separada da obra textual que lhe antecede, dos diálogos que lhe estão subjacentes, não constituir um “trabalho coerente”<sup>354</sup>. Assim é que, em 1995, o diretor teatral Gerald Gutierrez processou o teatro *Drury Lane* por violação de seus direitos autorais. Alegou o diretor que, no ano de 1994, o musical foi novamente encenado, com a direção de Gary Griffin, que teria, em verdade, copiado a sua obra de encenação após uma gravação da montagem. O diretor, quando dirigiu o musical *The Most Happy Fella*, em 1992, anotou as suas direções de palco e as registrou devidamente no *Copyright Office*, já que, para o sistema *copyright*, o registro é condição de proteção<sup>355</sup>.

A doutrina, assim, debruçou-se sobre o tema, tendo John Weidman comentado o caso acima citado:

*O senhor Gutierrez tentou proteger o seu trabalho, através do regime dos direitos de autor, ao apresentar uma cópia das suas indicações cênicas, escritas nas margens do texto de Frank Loesser, ao Copyright Office. (...) “The Most Happy Fella” foi apresentado pela primeira vez, na Broadway, em 1956. Nos 35 anos que passaram entre essa primeira apresentação e o seu relançamento por parte de Gutierrez, devem ter havido milhares de produções. Se Gutierrez adquirisse a proteção autoral da sua encenação, então os encenadores de todas as produções apresentadas também o poderiam adquirir. Se tal acontecesse, no decurso das últimas quatro décadas, “The Most Happy Fella” teria deixado de existir enquanto obra literária independente (...), restringindo de forma desconhecida e imprevisível o direito fundamental do dramaturgo de controlar o que criou*<sup>356</sup>.

<sup>353</sup> STEIN, Deana S. “Every move that she makes”: Copyright protection for stage directions and the fictional character standard, *Cardoso Law Review*, Vol. 34:1571-2013, p. 1581.

<sup>354</sup> STEIN, Deana S., 2013, *op. cit.*, p. 1587. Válido comentar que não se está levando em conta as obras de encenação que não tem como insumo um texto dramático.

<sup>355</sup> LEITCHMAN, David. *Most Unhappy Collaboratour: Na Argument Against the Recognition of Property Ownership in Stage Directions*. 20 Colum. –VLA J.L. & Art 683 (1995-1996), p. 683.

<sup>356</sup> “Mr. Gutierrez attempted to copyright his work by filing a copy of his stage directions, written in the margins of Frank Loesser’s script, with the U.S. Copyright Office.(...) *The Most Happy Fella* opened on Broadway in 1956. In the 35 years between that opening and Gutierrez’s revival, there must have been thousands of productions. If Gutierrez could acquire copyright ownership of his staging, then the directors

Joan Channick, por sua vez, contradiz a conclusão acima:

*A discussão sobre a protecção autoral da encenação parece ser baseada no medo que os direitos de um criador vão diminuir os direitos dos restantes. Mas se a encenação é protegida pelo direito de autor, é um trabalho totalmente separado do texto do dramaturgo, do mesmo modo que a coreografia é um trabalho totalmente separado da música do compositor (...). Ou por analogia às obras derivadas, o direito de autor na obra derivada (qualquer adaptação de uma criação para uma forma diferente) não diminui ou afecta os direitos de autor da criação originária e o que é protegido na obra derivada é o novo material criado*<sup>357</sup>

Outro embate judicial sobre o tema vem a ocorrer em 1996, quando o diretor Joe Mantello processa a *Caldwell Theater Company*, na Flórida, alegando que a produção o espetáculo *Love! Valour! Compassion!* violou direitos autorais, reproduzindo a encenação de Mantello. O *District Court for the Southern District of New York* rejeitou o caso, por não ser a jurisdição competente, não se comentando as questões substantivas do caso<sup>358</sup>.

Em 2006, Edward Einhorn processou a dramaturga Nancy McLernan, que lhe negou o pagamento por sua encenação e coreografia da peça *Tam Lin*. Einhorn havia sido demitido dias antes da estreia do espetáculo e, segundo ele, a sua encenação foi mantida. O Tribunal apenas abordou a legitimidade do pedido, avaliando as condições contratuais, não chegando a analisar se a encenação de Einhorn deveria ser protegida por direitos autorais.

A dramaturga Nancy McLernan, entretanto, apontou o seguinte:

*Os "limites apropriados" relativamente aos direitos de autor de um encenador é não ter qualquer protecção autoral. E não só por razões*

---

of each and every one of these productions could have acquired copyright ownership of theirs as well. Had this happened, over the course of the past four decades *The Most Happy Fella* would have gradually ceased to exist as an independent piece of literature...restricting-often in unknown and unpredictable ways - the playwright's fundamental right to control what He has created" (WEIDMAN, Jonh. *No Copyright For Directors*. The Dramatist, November-Dezember 1999, pp. 1 e 2)

<sup>357</sup> Joan Channick *apud* MENEZES LEITÃO, Paula Isabel Pratas Teles de. *Direitos de Autor na Encenação de Obras Dramáticas*. Dissertação do 2º Ciclo de Estudos conducente ao grau de Mestre em Direito Forense da Faculdade de Direito da Universidade Católica Portuguesa: outubro de 2015, pp. 23 e 24.

<sup>358</sup> STEIN, Deana S., 2013, *op. cit.*, p. 1581.

*legais - o encenador interpreta o texto do dramaturgo, assim como (...) o maestro interpreta uma música de Mozart. Se é aceite o argumento que afirma que a interpretação de um encenador é sujeita a direitos de autor, porque é que um qualquer maestro não sujeita ao regime dos direitos de autor, em seguida, a sua interpretação (...)*<sup>359</sup>.

Apesar de não se pronunciar sobre a questão, o tribunal observou que uma decisão sobre o mérito desta reivindicação exigiria a consideração de uma série de questões, incluindo o exame e a aplicação da exigência de fixação e da doutrina *scène à faire*<sup>360</sup>.

Paula Menezes Leitão escreve:

*A doutrina de scènes à faire é, de acordo com Jennifer J. Maxwell, “a limitação mais relevante a nível de direitos de autor, no contexto da encenação”. Esta doutrina “não permite que a parte queixosa prove a violação de direitos de autor, através da divisão da criação em partes não protegidas, porque é a combinação de elementos que proporciona a originalidade mínima requerida para a protecção autoral”. Como vemos, esta doutrina deriva do requisito da originalidade, necessário para a protecção autoral de qualquer obra*<sup>361</sup>.

Desse modo é que cenas individuais cuja encenação tenha “formas óbvias” não são protegidas pelo direito autoral, não havendo que se falar em “aprisionamento” do texto pelo diretor teatral, que parece ser o receio maior dos dramaturgos.

#### **4.2 “Obra dramática” protegida pela LDA como sinónimo de encenação: uma interpretação possível**

Após todo o quanto analisado, e ao contrário do entendimento de parte da doutrina, pode-se dizer que a encenação é obra nova, cinética, resultante da ação criativa do diretor de teatro, que coordena todos os elementos artísticos e técnicos nela

---

<sup>359</sup> Nancy McLernan *apud* MENEZES LEITÃO, Paula Isabel Pratas Teles de, 2015, *op. cit.*, p. 22.

<sup>360</sup> STEIN, Deana S., 2013, *op. cit.*, p. 1582.

<sup>361</sup> MENEZES LEITÃO, Paula Isabel Pratas Teles de, 2015, *op. cit.*, p. 24.

envolvidos, derivada ou não de texto dramático, e está prevista no artigo 7º, inciso III, da LDA.

Com efeito, a LDA aponta expressamente como obras “os textos de obras literárias ou artísticas” e “as obras dramáticas ou dramático-musicais”, respectivamente, nos incisos I e III do art.7º. Se se considerar que “obras dramáticas” são os “textos dramáticos”, como o faz a doutrina majoritária, está-se protegendo o gênero - texto literário – e uma das suas espécies - texto dramático. Daí resulta que é perfeitamente possível concluir que a LDA, ao contrário, protege os “textos literários e artísticos” e ainda os “textos teatrais”, expressão sinônima de *escrita cênica* que nada mais é que a própria encenação.

O fato de a encenação estar ou não mencionada na lista exemplificativa de obras protegidas contida na LDA tem implicações legais. Se está prevista, goza da proteção de presunção<sup>362</sup> - presunção relativa, vale dizer. Ou seja, presume-se *ab initio* que se trata de obra protegida pela lei autoral; somente se a encenação em questão não preencher os requisitos exigidos para a proteção autoral de toda e qualquer obra é que tal condição deve ser alegada e devidamente provada.

É importante salientar que nem toda a encenação será protegida pelo Direito Autoral, mas somente aquela que, preenchendo os demais requisitos já apontados, seja dotada de “originalidade”. Caso a peça teatral que tenha como insumo um texto dramático, por exemplo, se restrinja a seguir as indicações constantes das rubricas do texto, apresentando uma forma óbvia das cenas, não há que se falar em obra autoral.

Como refere Sophie Proust:

*Um aspecto paradoxal na qualidade de autor do encenador retém toda a nossa atenção. Efetivamente, para obter esse estatuto, o encenador deve poder demonstrar a marca da sua personalidade quando, simultaneamente, deve respeitar o direito de autor da obra original e não alterar a sua natureza. (...). Assim, uma encenação que seja muito “respeitadora” do texto e utilize totalmente as didascálias, por exemplo, impedirá a priori que a obra do encenador tenha proteção autoral”*<sup>363</sup>

---

<sup>362</sup> PROUST, Sophie, 2012, *op. cit.*, p. 52.

<sup>363</sup> PROUST, Sophie, 2012, *op. cit.*, p.110. Didascálias são “instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas” ou rubricas” (PAVIS, Patrice. *op. cit.*, p. 59).

### 4.3 Conceito de encenação:

Patrice Pavis explicita que, desde as suas origens, a encenação se afirma como verdadeira obra teatral cênica, total e harmônica, que “ultrapassa e engloba a soma dos materiais ou artes cênicas, outrora considerados como unidades fundamentais”. (...) A encenação deve formar um sistema orgânico completo, uma estrutura onde cada elemento se integra ao conjunto, onde nada é deixado ao acaso, e sim, possui uma função na concepção de conjunto”<sup>364</sup>.

Jacques Copeau apresenta a seguinte definição:

*Por encenação entendemos: o desenho de um a ação dramática. É o conjunto dos movimentos, gestos e atitudes, a conciliação das fisionomias, das vozes e dos silêncios; é a totalidade do espetáculo cênico, que emana de um pensamento único, que o concebe, o rege e o harmoniza. O encenador inventa e faz reinar entre as personagens aquele vínculo secreto e invisível, aquela sensibilidade recíproca, aquela misteriosa correspondência das relações, em cuja ausência o drama, mesmo que interpretado por excelentes atores, perde a melhor parte de sua expressão*<sup>365</sup>.

Também vale apresentar o conceito de Alain Veinstein, para quem a encenação é a “(...) atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de um a obra dramática”<sup>366</sup>.

Do seu conceito já se depreende que a encenação há muito não significa uma técnica rudimentar de marcação de cena, nem é apenas o ambiente em que aparecerá o sentido “verdadeiro” do texto teatral que lhe antecede, nem é o encenador um elemento exterior à obra dramática. Nas palavras de Patrice Pavis, “o advento da encenação prova, além do mais, que a arte teatral tem doravante direito de cidade como arte autônoma”<sup>367</sup>.

---

<sup>364</sup> PAVIS, Patrice. *op. cit.*, p. 123.

<sup>365</sup> Jacques Copeau *apud* PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 123.

<sup>366</sup> Alain Veinstein *apud* PAVIS, Patrice. *op. cit.*, p. 122.

<sup>367</sup> PAVIS, Patrice. *op. cit.*, p. 125.



#### 4.4 Classificação, atribuição de autoria e qualificação

Desenvolvendo a clássica distinção das obras em literárias e artísticas, Oliveira Ascensão propõe, atendendo aos *modos de expressão*, a classificação das obras em: obras de expressão lingüística; de expressão musical; de expressão plástica; e de expressão cinética<sup>368</sup>.

A encenação, obra fundada no movimento, assim como a dança ou a pantomima<sup>369</sup>, é uma obra de expressão cinética ou mista, já que é possível a realização no palco de uma obra cinética e musical ou cinética e plástica<sup>370</sup>.

Na atribuição de autoria, não se pode esquecer que, na criação da encenação (ou obra teatral ou obra dramática ou dramático-musical), há colaborações diversas, observando-se a presença de contribuições técnicas, patrimoniais e intelectuais ou artísticas<sup>371</sup>. O teatro é de produção coletiva, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma<sup>372</sup>. Caso o trabalho seja concentrado em uma só contribuição, perderá a característica de pluralidade e, assim, deixará de ser obra complexa<sup>373</sup>.

---

<sup>368</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p.49.

<sup>369</sup> Artigo 7º, inciso IV, da LDA:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

(...)

IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;

Artigo 2.º, 1, “d”, do CDADC:

Artigo 2.º (Obras originais)

1 – As criações intelectuais do domínio literário, científico e artístico, quaisquer que sejam o género, a forma de expressão, o mérito, o modo de comunicação e o objectivo, compreendem nomeadamente:

(...)d) Obras coreográficas e pantomimas, cuja expressão se fixa por escrito ou por qualquer outra forma;

<sup>370</sup> Oliveira Ascensão faz uma observação quanto a obra dramática: embora sendo literária, ou seja, de expressão lingüística, é caracterizada por uma suscetibilidade abstrata de expressão cinética. Para o Professor Doutor as obras dramático e dramático-musical são em si textos e a representação cênica é a sua forma típica de utilização (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.* p.40).

<sup>371</sup> Do mesmo modo ocorre na produção da obra cinematográfica (CRIVELLI, Ivana Có. *Direitos Autorais na Obra Cinematográfica. O delineamento da autoria e da titularidade de exploração comercial da obra audiovisual no universo contratual*. São Paulo: Letras Jurídicas, 2008, pp.61 a 63).

<sup>372</sup> “Duas são as condições básicas para se determinar a existência da obra coletiva: de um lado, que o conjunto seja uma criação autônoma em relação às obras que o compõem e, de outro lado, que a atividade de que resulta a criação do conjunto distinga-se da atividade de que resulta cada obra individualmente

De todo modo, embora haja pluralidade de contribuições criativas, como dito, tais contributos são depois incorporados a uma obra nova: a encenação. Considerando que, para o legislador, a referência de autoria é o ato da criação, não se considerando co-autor quem apenas colaborou intelectual ou tecnicamente<sup>374</sup>, tem-se que o autor deste tipo de obra intelectual é apenas o diretor.

Quanto às obras cinematográficas, embora a lei apresente como co-autores o autor do argumento e o diretor, Oliveira Ascensão reconhece a preponderância da contribuição artística do segundo, já que este é o responsável pela harmonização das diversas contribuições criativas e técnicas necessárias à realização da obra, assim como ocorre com o teatro<sup>375</sup>.

O único que domina finalisticamente as criações parciais, de modo a atingir-se a sua integração na obra unitária, é o diretor. Somente este realiza uma criação livre. As demais atividades criativas e técnicas aplicadas à confecção da obra teatral são pulverizadas pela sua concepção artística.

Os sujeitos presentes em grande parte das montagens teatrais são os seguintes: dramaturgo; diretor; produtor; intérpretes (atores, dançarinos e/ou músicos); cenógrafo; figurinista; iluminador; sonoplasta; e demais técnicos responsáveis pela execução das criações diversas. Todos os participantes na produção do espetáculo poderão, como é comum, criar autênticas obras e, sobre estas, exercerão a sua tutela autoral de maneira autônoma. Mas a peça teatral somente surge quando, reunidos todos os elementos artísticos, o diretor aponta para a possibilidade de estreia da mesma. É a partir daí, do resultado final da construção, que surge a obra de encenação.

Tem-se como conclusão que a encenação é uma obra unitária e o seu autor é o diretor<sup>376</sup>.

---

considerada” (SANTOS, Manoel J. Pereira dos. *O direito de autor na obra jornalística gráfica*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1981, p. 56).

<sup>373</sup> Existem peças teatrais em que um só artista faz o papel do dramaturgo, diretor e ator do espetáculo, mas, por certo, esta não é a regra.

<sup>374</sup> OLIVEIRA, Jaury Nepomuceno. p. 69. “Nem todos os que participam das tarefas criativas são agentes criativos; somente a efetiva participação colaborativa acrescenta por personalidade toques de genialidade e/ou originalidade à criação intelectual. É dessa efetiva participação criativa que nasce a figura dos co-autores” (CRIVELLI, Ivana Có, *op. cit.*, p. 62).

<sup>375</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p.431. Afirma Ivana Crivelli que a “concepção artística do diretor é o fator legitimador do privilégio legal ao exercício exclusivo dos direitos morais sobre a obra audiovisual cinematográfica” (CRIVELLI, Ivana Có, *op. cit.*, p. 69).

<sup>376</sup> Se se considerar como conceito de obras em colaboração apresentada por alguns doutrinadores, como sendo aquelas que as participações seriam consideradas meros auxílios, relevantes sim à finalização da obra, mas sem se equipararem ao trabalho do autor principal ou autores principais, concluir-se-ia que a

Em abstrato, a obra de encenação poderá ser passível de todas as demais qualificações em uso nesta matéria, quando, de fato, caibam a duas ou mais pessoas a escolha dos meios de expressão, teremos obra em co-autoria. Veja-se que não se atribui autoria a outra figura que participe, criativa ou tecnicamente, que não aquela ou aquelas que exercem a função de direção (co-direção).

Poderá, assim, ser uma obra singular ou derivada ou ainda uma obra coletiva. Será singular, considerando a encenação uma forma de expressão nova, criada pela integração de várias colaborações artísticas e técnicas. Derivada, quando resulta da adaptação de obra preexistente (um texto dramático ou literário, por exemplo)<sup>377</sup>. Será obra coletiva, quando, realizada por várias pessoas, é “organizada por empresa singular ou coletiva e em seu nome utilizada”<sup>378</sup>. Nessas hipóteses, a titularidade cabe a quem exerce a função organizativa, normalmente a figura do produtor.

#### 4.5 Da fixação

Diferentemente das obras coreográficas e pantomímicas, a encenação não necessita de fixação para que receba a proteção jusautoral. Isto porque a Convenção de Berna reserva aos ordenamentos jurídicos internos “a faculdade de prescrever que as obras literárias e artísticas ou uma ou várias categorias de entre elas não serão protegidas enquanto não forem fixadas num suporte material”<sup>379</sup> e a lei não faz qualquer referência, no particular.

A não fixação da obra de encenação, contudo, traz enormes dificuldades práticas, uma vez que a criação teatral é efêmera, por natureza, e se esgota na sua apresentação. Sendo que o direito de autor não está sujeito a registro<sup>380</sup>, como provar que determinada encenação é uma cópia de encenação anterior?

---

encenação é uma obra em colaboração. Será evitada tal conclusão justamente porque não há na doutrina consenso quanto a definição de obra em colaboração.

<sup>377</sup> Esta qualificação pode ser atribuída à obra cinematográfica, conforme explicita Ivana Crivelli (CRIVELLI, Ivana Có, *op. cit.*, p. 51). Também Oliveira Ascensão aponta como qualificação possível da obra cinematográfica (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 430).

<sup>378</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 86.

<sup>379</sup> Artigo 2, n.º 2, da Convenção de Berna.

<sup>380</sup> Artigo 18 da LDA:

Art. 18. A proteção aos direitos de que trata esta Lei independe de registro.  
Artigo 12.º do CDADC:

Maria Regina Redinha já apontava para esta dificuldade:

*É, pela sua própria natureza volátil ou efémera, algo que só se completa e exterioriza verdadeiramente quando se termina. É após o final de cada representação, quando cai o pano, que a obra encenada se consoma, pelo que a sua protecção defronta uma maior desmaterialização do que na hipótese das obras literárias*<sup>381</sup>.

Acredita-se, pois, que seria pertinente uma adequação da LDA, acrescentando-se como condição de protecção das obras de encenação a sua fixação por escrito ou por qualquer outro meio.

#### **4.6 Dos direitos do autor encenador X direitos do autor da obra dramática**

Os conflitos entre os dois autores – dramaturgos e encenadores – como visto acima, é antiga e parece não cessar. Interessante indagar até que ponto a liberdade criativa do encenador pode “contrariar” uma obra textual. Cientes de que a maioria das montagens não obedece rubricas textuais e faz cortes do texto original, como saber até que ponto o encenador estaria ferindo ou não o direito moral do dramaturgo de manter a integridade de sua obra? Precisar-se-á sempre de autorizações específicas para cada modificação implementada em favor do “seu” espetáculo? Por outro lado, o trabalho do encenador, enquanto criador intelectual, sempre significará um atrofiamiento dos direitos do dramaturgo sobre a sua obra? Não são questões fáceis de resolver.

Mais uma vez são inspiradoras as lições de Oliveira Ascensão referentes às adaptações, que são modificações decorrentes de formas de utilização que são autorizadas. Vejamos:

*Se o autor dum romance autoriza a produção cinematográfica, ele sabe, mesmo no silêncio do contrato, que a obra terá de ser objeto de várias alterações para poder passar à tela. Não pode exigir que os diálogos*

---

Artigo 12.º (Reconhecimento do direito de autor) O direito de autor é reconhecido independentemente de registo, depósito ou qualquer outra formalidade.

<sup>381</sup> REDINHA, Maria Regina Gomes, *op. cit.*, p. 114.

*saíam tal qual, que sejam idênticas as personagens, que se mantenha o encadeamento das cenas...A própria natureza da utilização impõe estas alterações, e o autor não poderá alegar que não deu o seu consentimento específico. Só se poderá opor se a obra ficar desfigurada com as alterações que lhe foram introduzidas, pondo em causa o seu bom nome e reputação.*

(...)

*Noutros casos, as adaptações não são consequência necessária daquele modo de utilização, mas são benéficas para ele. O equilíbrio está então em impor ao utilizador a demonstração dessa vantagem e ao autor a demonstração de que essa adaptação atinge a obra e o autor<sup>382</sup>.*

Muito embora haja uma vocação do texto dramático para o palco, esta obra é de natureza diversa da obra de encenação, do que decorre sempre alguma adaptação. Podemos dizer que o encenador não precisará de autorizações para cada modificação implementada na obra textual, porque o direito do dramaturgo à integridade da obra não é – como nenhum outro direito – absoluto. Desde que a obra original não fique desfigurada, pondo em causa a honra, dignidade e reputação do dramaturgo, o encenador poderá exercer a sua liberdade de criação, efetuando alterações em prol da sua obra autoral.

Assim é que, no citado caso de Samuel Beckett, seria necessário não só a manifestação de uma vontade, mas uma demonstração de que o fato de atrizes desempenharem alguns dos personagens de *Esperando Godot* atingiria a integridade da obra ou o seu bom nome e reputação, a justificar tal proibição.

Válido comentar que, por vezes, o encenador, conhecedor dos hábitos de uma determinada localidade, faz cortes no texto com o objetivo de não afastar o público, que não iria ao teatro para assistir espetáculo com mais de 3 (três) horas de duração. Mas esta mutilação não necessariamente desvirtua a obra original.

Também o encenador que faz a opção de criar em cima de obra alheia protegida, não terá um direito livre e irrestrito, e a principal limitação leva em conta um critério ético. Este critério valorativo é de difícil aplicação, é verdade, e só poderá ser avaliado casuisticamente.

Certo é que ocorreria um grande desestímulo à produção teatral se não se permitissem de modo algum alterações na obra dos dramaturgos ou que fossem feitas

---

<sup>382</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, pp. 144 a 146.

exigências injustificáveis para as montagens. Nessa disputa de autores, a arte sairia perdendo.

Assim é que há de se sugerir mais uma alteração legal, que diz respeito exatamente à possibilidade do autor do texto de se opor a uma representação cênica que não se ache “suficientemente” ensaiada e de fiscalizar uma montagem, tendo livre acesso durante as execuções, conforme artigo 70 da LDA. Não há razão para a atribuição de tal direito ao autor do texto teatral. É que, se estamos diante de uma obra derivada, cuja autoria é atribuída ao diretor teatral, a este caberá a decisão do dia da estreia e a este interessará acompanhar os rumos de um espetáculo que, como se sabe, pode vir a sofrer mutações ao longo da temporada, já que se trata de uma obra de arte viva ou “ao vivo”.

#### **4.7 O encenador – titular de direito conexo?**

Como já salientado acima, o entendimento de parte da doutrina de que o encenador seria titular de direitos conexos tem como fundamento a atribuição da sua qualidade de artista responsável pela comunicação ao público de obra pré-existente, já que o seu trabalho não se caracterizaria como criação original nem mesmo derivada.

A qualidade de artista do encenador parece óbvia. A lei brasileira 6.533 de 1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnico em espetáculos, apresenta o seguinte conceito de artista, no qual inclui o diretor: “profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública”<sup>383</sup>.

Mas seria o encenador um “artista intérprete”, ou um “artista executante”?

---

<sup>383</sup> Artigo 2º da Lei 6.533/78:

Art . 2º - Para os efeitos desta lei, é considerado:

I - Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública;

Oliveira Ascensão já acentuou que a lei não contempla três categorias distintas, artistas, intérpretes e executantes, mas apenas duas: os artistas intérpretes e os artistas executantes, sendo o problema da distinção de ambas meramente terminológico, uma vez que não há diferença de regime ligada a tal qualificação<sup>384</sup>.

A Convenção de Roma, de 1961, que equipara essas categorias, diz que, “para os fins da presente Convenção, entende-se por: a) "artistas intérpretes ou executantes", os atores, cantores, músicos, dançarinos e outras pessoas que representem, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem, por qualquer forma, obras literárias ou artísticas”<sup>385</sup>.

Pode-se dizer que intérprete é aquele que dá vida a uma obra, permitindo ao espectador a sua fruição em forma visual e/ou auditiva, sendo ele o termo genérico. Executante, segundo a linguagem comum, é aquele que interpreta através de instrumentos<sup>386</sup>.

Mesmo que se considere, por exemplo, que um ator que interpreta determinada obra não deixe de “criar”, em sentido amplo, de acordo com sua individualidade<sup>387</sup>, a atribuição de direitos conexos aos atores tem como fundamento a possibilidade de exploração econômica da sua apresentação pessoal, que é impossível de ser copiada, e não a sua “criação”. Com efeito, ainda nas palavras de Oliveira Ascensão, “plagiam-se obras, não artistas ou fonogramas. Quem toma o jeito de Elvis Presley ou da Makarova procede licitamente. A característica da “individualidade” é só da obra, não da prestação”<sup>388</sup>.

O encenador, por sua vez, não interpreta ou executa a obra dramática ou dramático-musical (enquanto obras preexistentes), não havendo apresentação pessoal a exigir proteção contra a apropriação mediata por meios técnicos<sup>389</sup>. Só muito forçadamente, e apenas para justificar o enquadramento do diretor ou encenador na

<sup>384</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, pp. 470 e 471.

<sup>385</sup> Artigo 3º, “a”, da Convenção Internacional para Proteção aos Artistas Intérpretes ou Executantes, aos Produtores de Fonogramas e aos Organismos de Radiodifusão:

Para os fins da presente Convenção, entende-se por: a) "artistas intérpretes ou executantes", os atores, cantores, músicos, dançarinos e outras pessoas que representem, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem, por qualquer forma, obras literárias ou artísticas;

<sup>386</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, pp. 473 e 474.

<sup>387</sup> MARONATO, Antonio Carlos, *op. cit.*, p. 45. Walter Moraes já lecionava que a interpretação “(...) caracteriza-se pela presença de uma atividade de elaboração pessoal no desempenho da obra, por um acréscimo de produção intelectual ou um *plus* de ‘criação’ emanado da personalidade do executante” (MORAES, Walter. *Artistas, Intérpretes e Executantes*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1976, p.47).

<sup>388</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 469.

<sup>389</sup>

categoria ora apresentada, dir-se-ia que o encenador “interpreta” o texto dramático ou literário para a construção da cena com os atores e demais profissionais artísticos e técnicos envolvidos. Haveria uma distorção absoluta do sentido de artista intérprete e, de todo modo, caso a representação cênica não tivesse como insumo um texto, já não se poderia atribuir ao diretor ou encenador direitos conexos.

Veja-se que a regra legal contida tanto na LDA<sup>390</sup> como no CDADC<sup>391</sup>, de que o “diretor do conjunto” exercerá os direitos conexos dos artistas intérpretes ou executantes, quando houver pluralidade deles (e falta de acordo, consoante o CDADC), não parece estar atribuindo verdadeiro direito conexo ao diretor ou encenador. Primeiro: a regra legal dispõe sobre representação dos artistas, estes sim titulares dos direitos conexos. Segundo: o encenador da peça teatral nem sempre é o “diretor do conjunto”, mas apenas um artista convidado por um grupo de teatro para uma determinada montagem. Sendo assim, nessas hipóteses, nada autorizaria o encenador a ser o representante dos atores, cantores ou músicos que participassem do espetáculo.

Há ainda outro ponto interessante: a lei somente protege os artistas intérpretes ou executantes de obras literárias ou artísticas, protegidas ou não. Sendo assim, na hipótese de o encenador trabalhar com os atores a interpretação de uma lista de supermercado, criando um espetáculo teatral, teríamos a seguinte situação: a apresentação dos atores não poderia ser tutelada pelos direitos conexos, já que a lista de supermercado não se poderia supor obra literária ou artística. E mais: não haveria qualquer atitude ilícita se outros artistas resolvessem ensaiar e apresentar espetáculo idêntico, já que o mesmo não estaria protegido pelas regras do direito autoral, nem mesmo haveria autor de obra intelectual a reivindicar pra si o exclusivo autoral.

---

<sup>390</sup> Artigo 90, § 1º, da LDA:

§ 1º Quando na interpretação ou na execução participarem vários artistas, seus direitos serão exercidos pelo diretor do conjunto.

<sup>391</sup> Artigo 181.º do CDADC:

Artigo 181.º (Representação dos artistas) 1 – Quando na prestação participem vários artistas, os seus direitos serão exercidos, na falta de acordo, pelo director do conjunto. 2 – Não havendo director do conjunto, os actores serão representados pelo encenador e os membros da orquestra ou os membros do coro pelo maestro ou director respectivo.



## 4.8 Questões complementares

Até mesmo em razão da celeuma que sempre existiu quanto aos conceitos de obra dramática, texto dramático, encenação, teatro, espetáculo, mostra-se necessária breve análise do chamado “direito ao espetáculo”, fazendo notar que não se confunde com a obra de encenação, bem como não a afeta.

E mais. Apresenta-se resumidamente o direito do tradutor, que obrigatoriamente tem como insumo do seu trabalho uma obra literária que lhe é anterior, como reforço do quanto defendido nesse trabalho, que é a proteção autoral da obra de encenação e do seu sujeito criador, o diretor teatral.

### 4.8.1 Direito ao Espetáculo

O chamado direito ao espetáculo, de base consuetudinária e não legal, é defendido pelo autoralista Oliveira Ascensão<sup>392</sup>. De fato, em todo o mundo há o entendimento de que não é possível a transmissão de qualquer espetáculo público, do qual o teatro, gratuito ou oneroso, é um exemplo, sem a autorização de quem o organizou, mormente o empresário.

Embora englobe espetáculos artísticos, não se restringe. Fala-se em “prestação organizativo-financeira do empresário, que justifica a tutela que recebe”, sendo o objeto do direito o próprio espetáculo, que não poderá ser fixado, transmitido ou retransmitido sem a devida autorização<sup>393</sup>, a exemplo de uma corrida de Fórmula 1.

Caracteriza-se o direito ao espetáculo como direto, já que só abrange os atos pelos quais se faz a comunicação pública ou atos que sejam preparatórios desta (filmagem, gravação); absoluto, já que se opõe a todos aqueles que possam violar o direito de comunicação pública; e efêmero, pois a intenção é reservar para o empresário a comunicação pública do espetáculo como acontecimento atual, não havendo que se

---

<sup>392</sup> O Direito de Arena, previsto na legislação brasileira, e que surgiu a propósito de um espetáculo desportivo público, com entrada paga, e foi atribuído à entidade em que esteja vinculado o atleta, “é afinal apenas um afloramento, de base legal, de um direito mais vasto, de base consuetudinária: o direito ao espetáculo” (ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op.cit.*, p. 513)

<sup>393</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op.cit.*, p. 519.

falar em prazo de proteção. “Quando a cortina da atualidade baixa, o direito extingue-se”<sup>394</sup>.

Recairia sobre a encenação o direito ao espetáculo?

Durante a temporada de uma determinada peça de teatro, pode-se dizer que haverá incidência do direito ao espetáculo, sim, a ser exercido por quem a organizou. Mas isso não afeta eventual proteção autoral da encenação, assim como não afeta os direitos conexos dos artistas intérpretes e executantes, a quem caberá autorizar futuras comunicações públicas de suas apresentações.

#### 4.8.2 Do direito autoral do tradutor

Em defesa do quanto aqui apresentado em relação a proteção autoral, é válida uma reflexão sobre o trabalho do tradutor. É que, para o labor do tradutor, sempre haverá um texto anterior (obra literária ou artística) como ponto de partida e a LDA<sup>395</sup> e o CDADC<sup>396</sup> destacam a tradução como criação intelectual nova, inserindo-a como obra protegida.

Quanto às características das obras protegidas pelo regramento jusautoral, destaca-se a originalidade, que é justamente aquele contributo mínimo criativo que a obra deve apresentar a justificar a proteção jusautoral. Teria a atividade do tradutor o carácter de originalidade?

Doutrina e jurisprudência parecem não terem grandes dificuldades em concordar que no trabalho do tradutor há a sua marca pessoal para concepção do texto

---

<sup>394</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, 523.

<sup>395</sup> Artigo 7º, inciso XI, da LDA:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:

(...)

XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;

<sup>396</sup> Artigo 3.º do CDADC:

Artigo 3.º (Obras equiparadas a originais) 1 – São obras equiparadas a originais: a) As traduções, arranjos, instrumentações, dramatizações, cinematizações e outras transformações de qualquer obra, ainda que esta não seja objecto de protecção;

de chegada. O professor e tradutor Paulo Henriques Britto, em seu livro *A Tradução Literária*, discorre sobre a atividade do tradutor, fazendo a seguinte consideração:

*(...) impossível que uma tradução seja absolutamente fiel a um original, por todos os motivos enumerados pelos tradutores: um mesmo original pode dar margem a uma multiplicidade de leituras diferentes, sem que tenhamos um meio de determinar de modo absolutamente inquestionável qual delas seria a correta; o idioma do original e o da tradução não são sistemas perfeitamente equivalentes, de modo que nem tudo que se diz num pode ser dito exatamente do mesmo modo no outro; e as avaliações do grau de fidelidade variam (...) ou seja, não há e não pode haver uma fidelidade absoluta e inconteste”<sup>397</sup>.*

O que confere à obra traduzida o caráter de personalidade é justamente a escolha das palavras, das expressões, os recursos gramaticais e expressivos que serão escolhidos e hierarquizados pelo tradutor. De todo modo, o próprio Paulo Henriques Britto afirma que a tradução deve corresponder de modo razoável ao texto original.

Por certo, não é toda e qualquer tradução a merecer a proteção jusautorai, já que “uma tradução mecânica ou rotineira não passa os umbrais do direito de autor”<sup>398</sup>.

Esta sucinta abordagem do trabalho do tradutor não tem como objetivo contestar a proteção conferida pela lei jusautorai às obras traduzidas, mas trazer a seguinte indagação: se há um fácil entendimento de que o trabalho do tradutor, que, ainda que represente a sua expressão criativa, não deixa de recriar a expressão criativa do autor do texto original, merece a proteção jusautorai que lhe está assegurada, não se concebe a grande dificuldade em se compreender o trabalho do encenador, que, ainda que se utilize de um texto preexistente, traz a conhecer uma obra cinética absolutamente nova e original.

---

<sup>397</sup> BRITTO, Paulo Henriques. *Tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, pp. 36 e 37.

<sup>398</sup> ASCENSÃO, José de Oliveira, 2007, *op. cit.*, p. 182.

## 5. CONCLUSÕES

O presente estudo preocupou-se em analisar com acuidade a encenação como obra autoral e pode-se chegar a algumas conclusões, que são apresentadas de forma sistematizada nesta oportunidade:

1 – A revolução tecnológica, responsável pelo atual delineamento do direito autoral, embora tenha significado uma profunda mudança interna nas artes do espetáculo quanto ao surgimento e/ou transformação de figuras participantes do ato teatral, especialmente a figura do encenador - não transformou a natureza presencial do teatro, que se mantém intacta desde a Antiguidade.

2 – A forma tradicional do fazer teatral tem como insumo uma obra literária que lhe antecede, especialmente um texto dramático (dada a sua vocação para o palco). Há tempos se discute, no campo das artes cênicas e no campo jurídico, se a encenação - uma das formas de apresentação ao público da obra literária - é uma obra em si e se merece proteção ou não pelo Direito Autoral.

3 – O Direito Autoral é espécie do gênero Propriedade Intelectual, e aglutina os Direitos de Autor e os direitos conexos, traçando prerrogativas de ordem moral e de ordem patrimonial. Embora os direitos conexos dividam grandes características com os direitos de autor (não podendo ser considerado um direito coadjuvante), estes amparam especialmente criações intelectuais no plano artístico que auxiliam na divulgação da obra interpretada, mas não criam obras novas.

4 – A ideia de autoria varia conforme o tempo e a cultura em que está inserida. Com a cultura escrita, sempre se prestigiou mais a linguagem textual, debruçando-se sobre ela a grande maioria dos estudos. Assim é que o sistema jurídico foi erigido, após a invenção da imprensa dos tipos móveis, com vistas especialmente à proteção das obras escritas, inicialmente por meio de um regime de privilégios (privilégios editoriais, acima de tudo), posteriormente, pela outorga de um exclusivo de exploração econômica dado ao criador, influenciado especialmente pelos ideais da Revolução Francesa.

5 – Considerando que a encenação tem natureza diversa da obra literária que lhe antecede e mais, preenche os requisitos necessários para que uma determinada obra possa se beneficiar da tutela jusautorai, quais sejam, i) seu originador é pessoa natural; ii) o resultado final é imputado a tal originador; iii) o objeto é uma criação intelectual (objetivada); iv) essa criação é exteriorizada, de forma possível a ser objeto de comunicação; v) não há proibição legal à apropriação; vi) a obra é nova, no sentido de não é uma cópia de outra preexistente; vii) é dotada de um grau mínimo de criatividade, de forma a justificar a exclusividade autoral (contributo mínimo), não há porque negar-lhe a proteção.

6 – A LDA protege os textos de obras literárias e artísticas e as obras dramáticas, tomadas estas últimas como textos dramáticos pela maioria da doutrina. Entretanto, textos dramáticos são espécies do gênero obras literárias. Sendo assim, considerando a multiplicidade de significados da expressão “obras dramáticas”, é possível interpretar que estas são as próprias encenações e que, diante disso, gozam da presunção legal de que são obras originais.

7 – A presunção legal de que as encenações são obras protegidas pelo Direito Autoral é, por óbvio, relativa. É que, assim como ocorre com as demais obras, nem toda obra de encenação será obra protegida pela lei autoral, mas somente aquelas verdadeiramente originais, ou seja, aquelas em que a contribuição criativa do criador justifique um direito de exclusivo.

8 – A encenação envolve o trabalho de múltiplos agentes criativos e técnicos para a sua forma final. Entretanto, assim como ocorre com as obras cinematográficas, o diretor ou encenador é a figura responsável pela coordenação e harmonização de tantos elementos (que poderão, por si, constituir obras protegidas). É ele o único que domina as criações parciais, integrando-as na obra unitária. A autoria da obra de encenação, obra unitária, deve, portanto, ser atribuída ao diretor teatral. Só haverá pluralidade na autoria se determinada montagem contar com mais de um diretor, o que também é comum no campo das artes cênicas.

9 – Algumas alterações na legislação autoral brasileira são aconselháveis, em especial a que diz respeito à fixação da obra. Atualmente não há na lei exigência de fixação da encenação (até porque, como dito, a doutrina entende que as obras dramáticas protegidas são textuais e não a própria encenação). Tal critério, entretanto, de proteção eliminaria alguns inconvenientes práticos. De fato, sendo a encenação obra

efêmera por natureza, assim como a obra coreográfica e pantomímica, o seu autor enfrentará graves dificuldades de provar, por exemplo, uma situação de plágio. A previsão de fixação, portanto, deveria ser acrescentada ao texto legal.

10 – Sendo a encenação obra de natureza diversa do texto que lhe antecede, este sempre sofrerá adaptações para o palco. Não sendo o dramaturgo detentor de direitos absolutos sobre a sua criação (até porque não existem direitos absolutos), e desde que a obra original não fique desfigurada (pondo em causa a honra, dignidade e reputação do autor), o encenador poderá exercer a sua liberdade de criação, efetuando alterações em prol da sua obra autoral, como já ocorre na prática. Assim é que mais uma alteração legal é sugerida, com o intuito de manter o equilíbrio entre os direitos autorais dos dois criadores, retirando-se a possibilidade constante do artigo 70 da LDA, quanto à intervenção do dramaturgo na montagem, podendo se opor àquela que não considere suficientemente ensaiada. Diante de todo o quanto defendido neste trabalho, tal ingerência se mostra desarrazoada e, até certo ponto, inútil.

É claro que sempre se poderá alegar que os artistas, na prática, em sua grande maioria, fazem suas escolhas livre e independentemente do que diga a lei. Ainda assim, acredito que o direito deve existir para tutelar as relações sociais, não para permitir frestas abertas pelas condutas humanas, por conta de sua ineficácia ou obsolescência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRÃO, Eliane Y. Direitos de Autor e Direitos Conexos. São Paulo: Ed. do Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. *Personagem: Algumas Considerações à Luz do Direito*. In Revista da ABPI, vol. 90, 2007, pp. 3/8.

ALMEIDA, Luiz Guilherme Veiga de. *Do ritual ao espetáculo: a hegemonia do olhar*. In Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, 2003, pgs. 312 a 315.

AMARANTE, Fernanda Machado. *Os Direitos de Acesso à Cultura e à Informação como Decorrente da Função Social do Direito Autoral*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade Federal da Bahia. Salvador/BA, 2012.

ARRABAL, Alejandro Knaesel. *Direito Autoral: Evolução Histórica e Natureza Jurídica*. In Revista Jurídica FURB, ano 7, número 13, 2003, pp. 107-126.

ASCENSÃO, José de Oliveira. *Os Direitos Conexos ao Direito de Autor e as Situações Nacionais*. In RJAAF DL, n.º 8, Out-Dez/86, 7-19; RIL, n.º 97, Jan-Mar/88

\_\_\_\_\_. *Direito Civil, Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra: Coimbra Editora, 1992(a).

\_\_\_\_\_. *Direito de Autor e Direitos Conexos*. Coimbra: Coimbra Editora, 1992(b).

\_\_\_\_\_. *Direito da Internet e da Sociedade da Informação*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

\_\_\_\_\_. *Direito de Autor e Desenvolvimento Tecnológico: Controvérsias e Estratégias*. In Revista de Direito Autoral. Ano I, Número 1, Ago/2004.

\_\_\_\_\_. *Direito Autoral*. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo, Recife: Renovar, 2007.

\_\_\_\_\_. *O Direito Autoral numa perspectiva de reforma*. In Estudos de Direito de Autor – A Revisão da Lei de Direitos Autorais, coord. Marcos Wachowicz / Manoel J. Pereira dos Santos, Fundação Boiteux (Florianópolis), 2010, pgs.15-54.

\_\_\_\_\_. *Direito de Autor e liberdade de criação*. In Propriedade Intelectual e Internet, Vol. II (org. Marcos Wachowicz). Curitiba: Juruá, 2011(a), pgs. 17-46.

\_\_\_\_\_. *Liberdade de criação e Direito de Autor: uma coexistência pacífica?*. In Estudos em Memória do Prof. Doutor Saldanha Sanches, coord. dos Profs. Doutores Paulo Otero, Fernando Araújo e João Taborda da Gama, Coimbra Editora, 2011(b), vol. II, “Direito Privado”, 269 e ss.

\_\_\_\_\_. *Direito fundamental de acesso à cultura e direito intelectual*. In Direito de Autor e Direitos Fundamentais (coord. Manoel J. Pereira dos Santos). São Paulo: Editora Saraiva, 2011(c), pgs. 9-44.

\_\_\_\_\_. *Do direito de propriedade intelectual das celebridades*, dezembro de 2011(d). Disponível em [http://denisbarbosa.addr.com/arquivos/200/propriedade/pi\\_celebridades.pdf](http://denisbarbosa.addr.com/arquivos/200/propriedade/pi_celebridades.pdf). Acesso em 10 de outubro de 2016.

\_\_\_\_\_. *Fundamento do direito autoral como direito exclusivo*. In Propriedade Intelectual – Direito Autoral (Coordenadores: Manoel J. Pereira dos Santos, Wilson Pinheiro Jabur), Livro Série GVLaw. Vol. IV. Editora Saraiva, 2013, pgs. 19-57.

\_\_\_\_\_. *Direito de Autor sem Autor e sem Obra*. In Revista de Direito das Novas Tecnologias (no prelo).

BARBOSA, Denis Borges. *Direito de Autor. Questões fundamentais de direito de autor*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2013.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7.<sup>a</sup> Ed, pp. 165-196. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7.<sup>a</sup> Ed, pp. 78-90. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTAR, Carlos Alberto. *Direito de autor na obra feita por encomenda*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1977.

\_\_\_\_\_. *Os Direitos da Personalidade*. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *Direito de Autor*. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

BORGES, Roxana Cardoso Brasileiro. *Direitos de personalidade e autonomia privada*. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

BRANDÃO, Tania. *Ora, direis ouvir estrelas: Historiografia e História do Teatro Brasileiro*. In Revista Sala Preta, vol. 01, 2001(a). pp. 199/217. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4682/showToc>. Acesso em 20 de outubro de 2015.



\_\_\_\_\_. *As oscilações vertiginosas*. In Revista do IPHAN, n. 29, 2001(b). pp. 301/391. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=10622&pesq=>. Acesso em 21 de outubro de 2015.

BRANDAO, Junito. *Mitologia Grega*. Vols. I, II e III. Petrópolis: Vozes, 1986-1987.

BRITTO, Paulo Henriques. *Tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARBONI, Guilherme. *Direito Autoral e Autoria Colaborativa na Economia da Informação em Rede*. São Paulo: Quatier Latin, 2010.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CERQUEIRA, João da Gama. *Tratado da Propriedade Industrial*. Vol I., 3ª Ed., 2ª Tiragem. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

CHAVES, Antonio. *Direito de Autor: princípios fundamentais*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Criador da obra intelectual*. São Paulo: LTR, 1995.

CUPIS, Adriano de. *Os direitos da personalidade*. Tradução de Afonso Celso Furtado Rezende. Campinas: Romana Jurídica, 2004.

COSTA, Fábio José Rios da. *A tragédia e o Trágico no Cinema Contemporâneo: Um Estudo a Partir da Trilogia de Guillermo Arriaga e Alejandro Iñárritu*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Salvador/BA, 2013.

CRIVELLI, Ivana Có. *Direitos Autorais na Obra Cinematográfica. O delineamento da autoria e da titularidade de exploração comercial da obra audiovisual no universo contratual*. São Paulo: Letras Jurídicas, 2008.

DIAS, Maria Canas Botello Moniz. *O Direito ao Espetáculo – Em Especial, direito ao espetáculo desportivo*. Dissertação de Mestrado em Direito Empresarial da Faculdade de Direito da Universidade Católica Portuguesa - Escola de Lisboa, junho de 2015.

FERNANDEZ, Ernesta Perri Ganzo. *Originalidade e Criatividade da Tradução Autoral*. In Revista Jurídica da Universidade do Sul de Santa Catarina. Unisul de Fato e de Direito. Ano IV, Nº 8, jan/jun 2014. Disponível em [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/U\\_Fato\\_Direito/article/view/2089](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/U_Fato_Direito/article/view/2089). Acesso em 15 de novembro de 2016.

FIGUEIREDO, Fábio Vieira. *A fração extrapatrimonial do direito de autor*. Dissertação de Mestrado, PUC/SP/DIREITO, 2006.

FRAGOSO, João Henrique da Rocha. *Direito Autoral – da Antiguidade à Internet*. São Paulo: *Quartier Lantin*, 2009.

HAMMES, Bruno Jorge. *O Direito de Propriedade Intelectual*. 3. ed., Porto Alegre: Unisinos, 2002.

GRAU-KUNTZ, Karin. *Direito de Autor: um ensaio histórico*. Revista da EMARF, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p.1-288, mai.2010.

\_\_\_\_\_. *A quem pertence conhecimento e cultura? Uma reflexão sobre o discurso de legitimação do direito de autor*. Liinc em Revista, v.7, n.2, setembro, 2011, Rio de Janeiro, pp. 405 a 415. Disponível em <http://www.ibict.br/liinc>. Acesso em 02 de novembro de 2016.

JAEGGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

JUNIOR, Sergio Vieira Branco. *Direitos Autorais na Internet e o Uso de Obras Alheias*. Rio de Janeiro, *Lumen Juris*, 2007.

\_\_\_\_\_. *A lei autoral brasileira como elemento de restrição à eficácia do direito humano à educação*. In Revista Internacional de Direitos Humanos, Número 6, Ano 4, 2007. Disponível em [www.surjournal.org](http://www.surjournal.org). Acesso em 15 de junho de 2016.

\_\_\_\_\_. *O Domínio Público no Direito Autoral Brasileiro – Uma Obra em Domínio Público*. Rio de Janeiro, *Lumen Juris*, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Natureza Jurídica dos Direitos Autorais*. *Civilistica.com*. Rio de Janeiro, a. 2, n. 2, abr.-jun./2013. Disponível em <http://civilistica.com/wp-content/uploads/2015/02/Branco-civilistica-com-a.2.n.2.2013.pdf>. Acesso em 10 de janeiro de 2016.

LEITE, Eduardo Lycurgo. *Direito de Autor*. Brasília: Brasília Jurídica, 2004.

\_\_\_\_\_. *A História do Direito de Autor no Ocidente e os Tipos Móveis de Gutenberg*. Revista de Direito Autoral, São Paulo, Ano I, n. II, fevereiro de 2005.

\_\_\_\_\_. *Plágio e outros estudos em Direito de Autor*. Rio de Janeiro: *Lumen Juris*, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies, Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 16 a 59.

LEITCHMAN, David. *Most Unhappy Collaboratour: Na Argument Against the Recognition of Property Ownership in Stage Directions*. 20 Colum. –VLA J.L. & Art 683 (1995-1996). Disponível em <http://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/cjla20&div=29&id=&page=>. Acesso em 20 de julho de 2016.

- LEMOS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.
- LIPSZYC, Delia. *Derecho de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: Zavalía, 1993.
- LÔBO, Paulo Luiz Netto. *Constitucionalização do Direito Civil*. In Revista de Informação Legislativa. Brasília, v. 141, pp. 99 a 110, jan./mar. 1999. Disponível em <http://direitofmc.xpg.uol.com.br/TGDC/texto01.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2016.
- MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965.
- MENDES, Cleise Furtado. *As Estratégias do Drama*. Salvador: EDUFBA, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Dramaturgia e autoria em obras cênicas*. In SILVA, RUBENS RIBEIRO GONÇALVES. *Direito autoral, propriedade intelectual e plágio*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- MENEZES, Elisangela Dias. *Curso de Direito Autoral*. Belo Horizonte: Del Rey, 2007.
- MENEZES LEITÃO, Luís Manuel Teles de. *Direito de Autor*. Coimbra: Almedina, 2011.
- MENEZES LEITÃO, Paula Isabel Pratas Teles de. *Direitos de Autor na Encenação de Obras Dramáticas*. Dissertação do 2º Ciclo de Estudos conducente ao grau de Mestre em Direito Forense da Faculdade de Direito da Universidade Católica Portuguesa: outubro de 2015.
- MIRANDA, Pontes de. *Tratado de Direito Privado*. 4 ed. Tomo VII, São Paulo: Revista dos Tribunais, 1974.
- MORATO, Antonio Carlos. *Direito de Autor em Obra Coletiva*. São Paulo: Saraiva, 2007.
- MORAES, Rodrigo. *Os Direitos Morais do Autor: Repersonalizando o Direito Autoral*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.
- NETTO, José Carlos Costa. *Os direitos de autor e que lhes são conexos sobre obras intelectuais criadas ou interpretadas sob o regime de prestação de serviços*. In Revista Inf. legisl. nº 107. Brasília, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Direito Autoral no Brasil*. São Paulo: FTD, 2008.
- NICOLETE, Adélia. *Da cena ao Texto – Dramaturgia em processo colaborativo*. Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Concentração: Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo/BA, 2005.
- NUNES, Simone Lahorgue. *Direito autoral, direito antitruste e princípios constitucionais correlatos*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

OLIVEIRA, Jaury Nepomuceno de Oliveira. *Acesso Livre e Direito de Autor: a comunicação científica eletrônica na Ciência da Informação no Brasil e em Portugal*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação. Rio de Janeiro/RJ, 2013.

OLIVEIRA, Urania Auxiliadora Santos Maia de. *A Criação de Textos Teatrais a partir de Jogos e das Peças Didáticas de Bertolt Brecht*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Educação. Salvador: 2007.

PAVIS, Patrice, *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Alexandre Dias. *Informática, Direito de Autor e Propriedade Tecnodigital*. Coimbra: Coimbra Editora, 2001.

PEREIRA, Maurini de Souza Alves. *Hibridismo de gêneros literários como procedimento dialético e fator de distanciamento no teatro de Bertolt Brecht*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras. Curitiba/PR, 2013. Disponível em <http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/4257/disserta%C3%A7%C3%A3o%20Maurini.pdf?sequence=1>. Acesso em 01 de março de 2016.

PEREIRA, Jane Reis Gonçalves. *Apontamentos sobre a Aplicação das Normas de Direito Fundamental nas Relações Jurídicas entre Particulares*. In *A Nova Interpretação Constitucional – Ponderação, Direitos Fundamentais e Relações Privadas*. BARROSO, Luís Roberto (org.). Rio de Janeiro: Renovar, 2003.

PERLINGIERI, Pietro. *Perfis do Direito Civil*. Rio de Janeiro: Ed. Renovar, 2002.

PIMENTA, Eduardo Salles. *A Função Social dos Direitos Autorais da Obra Audiovisual nos Países Ibero-Americanos*. Rio de Janeiro: Ed. Lumen Juris, 2009.

RAMOS, Luiz Fernando. *Dramaturgia da cena ou materialidade do espetáculo?* In: *Revista do Festival Internacional de São José do Rio Preto*. 9-19 de julho de 2008, p.89.

REBELLO, Luiz Francisco. *Visita guiada ao mundo do direito de autor*. Beja: Instituto Politécnico de Beja, 1973. Disponível em: <http://portal.oa.pt/upl/%7B227a3648-fa87-44e8-bdd8-059def405212%7D.pdf>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2016.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao Direito de Autor, Vol. I*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1994.

\_\_\_\_\_. *Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos*. 3ª Ed. Âncora Editora, 2003.

REDINHA, Maria Regina Gomes. Uma interpelação do teatro ao Direito – Nótula sobre a Propriedade Intelectual. In *Teatro do Mundo. O Teatro na Universidade*. Ensaio e

Projecto. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10138.pdf>. Acesso em 12 de dezembro de 2015.

REWALD, Rubens. *Dramaturgia: implosão dos limites e fronteiras*. Revista Fit, p. 94-95. Rio Preto, 2008.

ROCHA, Daniel. *Direito de Autor e Direitos Conexos*. In Revista de Teatro nº 464, 1987.

\_\_\_\_\_. *Direito de Autor*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998

\_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro Épico*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTIAGO, Oswaldo. *Aquarela do Direito Autoral*. Rio de Janeiro, 1946.

SANTOS, Manoel J. Pereira dos. *O direito de autor na obra jornalística gráfica*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1981.

SEBASTIÃO, Mafalda Maria Rodrigues dos Santos. *O Direito do Produtor*. Seminário de Direito de Autor. Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Setembro de 2009.

SIRINELLI, Pierre. *Notions Fondamentales Du Droit D'Auteur – recueil de jurisprudence*. Geneva: julho, 2002, pgs. 170 a 308. Disponível em [http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/844/wipo\\_pub\\_844.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/copyright/844/wipo_pub_844.pdf). Acesso em 15 de março de 2016.

SOUZA, Allan Rocha de. *A construção social dos direitos autorais: primeira parte*. 2007. Disponível em: [http://www.conpedi.org.br/manaus/arquivos/anais/campos/allan\\_rocha\\_de\\_souza.pdf](http://www.conpedi.org.br/manaus/arquivos/anais/campos/allan_rocha_de_souza.pdf). Acesso em 26 de dezembro de 2015.

\_\_\_\_\_. *Os direitos culturais e as obras audiovisuais cinematográficas : entre a proteção e o acesso*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Direito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro/RJ, 2010. Disponível em [http://nedac.com.br/pdf/TESE\\_allanrocha\\_VERSAO%20FINAL.pdf](http://nedac.com.br/pdf/TESE_allanrocha_VERSAO%20FINAL.pdf). Acesso em 12 de dezembro de 2015.

SPITZ, Brad. *Originalité d'une adaptation et d'une mise en scène théâtrales*. In: Revue Lamy Droit de l'Immatériel. Décembre, 2011, nº 77. Disponível em: [http://www.ysavocats.com/pj/YS\\_PDF\\_Originalite\\_adaptation\\_theatrale.pdf](http://www.ysavocats.com/pj/YS_PDF_Originalite_adaptation_theatrale.pdf). Acesso em 01 de outubro de 2016.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

STEIN, Deana S. “Every move that she makes”: Copyright protection for stage directions and the fictional character standard, *Cardoso Law Review*, Vol. 34:1571-2013. Disponível em: <http://www.cardozolawreview.com/content/34-4/STEIN.34.4.pdf>. Acesso em 10 de janeiro de 2016.

TORRES, Walter Lima. *O que é direção teatral?* In *Revista de Estudos em Artes Cênicas/ Universidade do Estado de Santa Catarina*. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol. 1, n.09 (Dez 2007) - Florianópolis: UDESC/CEART Anual, p. 111-121.

VICENTE, Dário Moura. *A Tutela Internacional da Propriedade Intelectual*. Coimbra: Almedina, 2008.

WEIDMAN, Jonh. *No Copyright For Directors*. The Dramatist, November-Dezember 1999. Disponível em: <http://www.dramatistsguild.com/media/pdfs/nocopyright.pdf>. Acesso em 12 de janeiro de 2016.

ZANINI, Leonardo Estevam de Assis. *A tutela das criações intelectuais e a existência do direito de autor na antiguidade clássica*. In *Revista do Tribunal Regional Federal da 1ª Região, Brasília*, v. 27, n. 7-8, p. 17-24, jul./ago. 2013. Disponível em <http://bdjur.stj.jus.br/dspace/handle/2011/66115>. Acesso em 26 de dezembro de 2015.

\_\_\_\_\_. *Direito de Autor em Perspectiva Histórica: Da Idade Média ao Reconhecimento dos Direitos da Personalidade do Autor*. In *Revista da SJRJ*, vol. 21, nº 40, 2014, p. 211-282. Disponível em [http://www4.jfrj.jus.br/seer/index.php/revista\\_sjrj/article/viewFile/532/404](http://www4.jfrj.jus.br/seer/index.php/revista_sjrj/article/viewFile/532/404). Acesso em 11 de janeiro de 2016.